This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**A propos de ce livre**

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

**Consignes d'utilisation**

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

**À propos du service Google Recherche de Livres**

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

# ÉTUDES

SUR

# LES BEAUX-ARTS.

# ÉTUDES

SUR

# LES BEAUX-ARTS

DEPUIS LEUR ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS.

PAR F. B. DE MERCEY.

Pater est prolesque sui.

TOME SECOND.

PARIS,
ARTHUS BERTRAND, ÉDITEUR,
RUE HAUTEFEUILLE, 21.

1855

THE UNIVERSITY OF OXFORD

# I.

## LA RENAISSANCE ITALIENNE.

PREMIÈRES ÉPOQUES.—L'ARCHITECTURE.—LES FLORENTINS.—MICHEL-ANGE. — RAPHAEL. — LE XVI^e SIÈCLE.

### § 1^er.

### PREMIÈRES ÉPOQUES ITALIENNES.

La nuit profonde qui couvrit l'Europe pendant près de deux siècles, de l'an 900 à l'an 1100, s'étendit jusque sur l'Italie. On pratiquait toujours; mais on avait désappris. A peine se ressouvenait-on du passé. Qui eût prévu alors que la splendide époque de la renaissance fût si voisine?

Les facultés humaines peuvent sommeiller longtemps; elles ne meurent jamais. Un rayon favorable frappe tôt ou tard le germe oublié; il se développe, et la fleur s'épanouit.

Ce fut à Sienne et à Pise que brillèrent les premières lueurs de l'aurore du nouveau siècle, et les *grâces* présidèrent à l'enfantement du nouvel art. On

voit encore aujourd'hui, dans la charmante sacristie de la cathédrale de Sienne, ornée de ces curieuses fresques du Pinturrichio, qui semblent achevées d'hier, ce groupe des trois Grâces trouvé, au XII^e siècle, en creusant les fondements de cet édifice. Les artistes naïfs de ces premières époques, Guido Senèse, Buonamico, Diotisalvi, Duccio, s'inspirèrent de ce modèle heureux, et entrevirent la beauté. Les efforts tentés pour la reproduire tempèrent, dans leurs œuvres, la rudesse byzantine de l'âge précédent.

De leur côté, les Pisans, peuple de commerçants et de navigateurs, étaient en relations suivies avec l'Orient; ils virent les chefs-d'œuvre de l'art antique qui avaient échappé aux barbares. Maîtres du Péloponèse, leurs mille vaisseaux rapportèrent ces précieux monuments de l'art d'autrefois, recueillis dans les ruines de ces cités jadis florissantes du continent ou de l'archipel. Riches et intelligents comme les Grecs l'avaient été, ils voulurent aussi avoir leurs arts et leurs monuments, et utiliser ces colonnes sans nombre, et ces sculptures que, chaque jour, leurs navires déposaient sur les quais de l'Arno. Ils firent venir de la Grèce un architecte né dans l'île de Dulichium, et qui s'appelait Buschetto. Des sculpteurs et des mosaïstes l'accompagnèrent, et, vers l'an 1063, la cathédrale de Pise, le monument typique de l'époque, fut commencée sous sa direction. Buschetto se

servit de colonnes antiques pour décorer l'intérieur de cet édifice, et fit encastrer dans ses murailles les monuments de la sculpture antique rapportés de l'Orient.

Ce monument, essentiellement composite, n'appartient ni au passé grec, ni à l'époque byzantine contemporaine, ni à l'avenir toscan. Il n'a pas complétement dépouillé la barbarie du bas temps; il forme néanmoins, avec son baptistère et son campanile incliné, un ensemble grandiose et vraiment frappant, comme, au reste, tout ensemble architectural d'une certaine importance.

Ce fut dans cet édifice, dont le hasard avait fait un musée, que se formèrent ces sculpteurs pisans qui ont illustré la première moitié du XII^e siècle, et à la tête desquels se plaça Nicolas Pisano.

Ce génie étonnant pour son époque, aussi grand sculpteur qu'habile architecte, dut à l'étude d'un sarcophage qu'on voyait près de la porte de la cathédrale de Pise cette noblesse et cette sûreté de dessin, cette pureté de goût qui distinguent ses ouvrages. Ce sarcophage servait de tombeau à Béatrix, mère de la fameuse comtesse Mathilde. Le bas-relief qui le décorait représentait Phèdre et Hippolyte, et une chasse d'Hippolyte. Il est placé aujourd'hui dans le Campo Santo.

Nicolas de Pise, le premier des Italiens qui ait imité l'antiquité avec intelligence, amena dans la sta-

tuaire cette révolution, qui devait aboutir à Ghiberti, Donatello et Michel-Ange. Son style se ressent encore de la rudesse de l'époque précédente, moins, toutefois, que celui des peintres des écoles de Sienne et des mosaïstes de Rome et de Florence, y compris même le moine Mino da Turita, dont on voit les ouvrages à Sainte-Marie-Majeure.

Nicolas de Pise fonda une école, à la tête de laquelle se placèrent son fils Giovani, qui l'égala presque, et les deux Pisans André et Guillaume. Cette école, florissante jusqu'au milieu du XIVe siècle, gagna Florence et le cœur de la Toscane, par le célèbre Arnolfo Fiorentino, qui exécuta, à Rome, le tombeau de Boniface VIII, et par les Siennois Agostino et Agnolo.

§ 2.

L'ARCHITECTURE.

L'Italie n'a pas eu de révolution à faire pour détrôner l'architecture ogivale; elle s'est bornée à résister à l'invasion du Nord. Les beaux monuments dans lesquels l'ogive a prévalu dans les régions transalpines sont l'ouvrage d'architectes allemands ou d'Italiens peu convaincus, qui essayaient un nouveau mode, sans abandonner celui dans lequel ils excellaient depuis longtemps, tels sont Arnolfo di Lapo et Giotto, à Florence.

L'art gothique doit peut-être à l'art byzantin sa symbolique, ses détails infinis et sa sauvage majesté; mais, quoiqu'il vînt de l'Orient, il ne put prévaloir dans l'Italie. Hâtons-nous de le dire, l'ogive, dans ce pays de la lumière et des sens, est comme dépaysée et s'accouple souvent, de la manière la plus imprévue, avec le plein cintre, auquel elle s'adapte accessoirement, comme dans le Campo Santo de Pise. Le monument gothique le plus complet et le plus parfait des contrées transapennines est peut-être la charmante miniature de Santa-Maria della Spina, si hardiment jetée, sur la rive de l'Arno, au cœur de Pise. Quand le reste de l'Europe avait accepté l'ogive, l'Italie, dans son architecture religieuse, conservait le plein cintre, et cela dans les régions du nord comme à Crémone, à Plaisance, à Parme et à Gênes, dont la cathédrale date du XIIIe siècle, et même au pied des Alpes, à Padoue et à Bergame. A Milàn, on construisait, dans le même temps, des églises romanes et des églises gothiques, et même l'ogive, dans cette ville, affecte-t-elle, sous son vêtement de marbre et quant à sa disposition, quelques réminiscences du passé romain. La beauté séraphique du gothique est une beauté d'abstraction qui gît moins dans la forme que dans l'esprit, et l'Italie, comme toutes les contrées méridionales, est surtout amoureuse de la forme. De là sa répulsion instinctive pour ce nouveau mode, pour lequel les Allemands et les Celtes du nord se

sont passionnés. Aussi, dans le sud de l'Italie, même en pleins XIIIe et XIVe siècles, les traditions de l'art romain se conservèrent-elles dans toute leur pureté.

Quand les Grecs de Constantinople se réfugièrent en Italie, ils y trouvèrent donc une architecture et un art complet, que leurs arts décrépits ne pouvaient raviver, ainsi qu'on l'a prétendu. Les Pisans, dont tout à l'heure nous avons fait connaître les monuments d'un goût si sévère, sont bien antérieurs à cette immigration byzantine. Pour ce qui concerne les lettres et la peinture, Dante, Pétrarque, Cimabué et Giotto avaient paru quand arrivèrent les Grecs dépossédés. Orcagna avait bâti ses belles et vastes arcades en plein cintre de la loggia dei Lanzi, à Florence, et Brunelleschi était dans tout le développement de son talent.

Ce grand architecte nous semble le représentant le plus parfait de l'école italienne d'alors, qui n'avait accepté exclusivement aucun style. Tandis qu'il mettait la dernière main à la cathédrale ogivale de Santa Maria del Fiore, où la coupole se marie si bizarrement à l'ogive, il commençait le palais Pitti, édifice d'un style à la fois romain et toscan, terminait les églises Saint-Laurent et du Saint-Esprit, à Florence, dont les colonnades aux chapiteaux corinthiens soutiennent les arcades romanes, et décorait, dans la manière antique presque pure, les palais Riccardi et Strozzi.

Quand, sous l'Ammannato, Bramante, San Gallo et Raphaël, le style romain mitigé, appelé *style de la renaissance*, prévalut, le plein cintre ne reconquit donc pas sa prééminence, qu'il n'avait jamais perdue; il la maintint, et proscrivit ce style rival venu du nord, et qui ne s'était qu'imparfaitement acclimaté sous le ciel italien.

Michel-Ange, absolu en architecture comme en sculpture, comme en tout, modifia plus profondément peut-être que le gothique l'ancien style et celui des premières époques de la renaissance. Sa manière est tout à fait neuve. Aux ordres superposés et formant plusieurs étages il substitua un ordre unique de dimension colossale. Le caractère gigantesque de la cathédrale ogivale avait dû frapper sa puissante imagination, et nous ne répondrions pas que les énormes piliers de Saint-Pierre et ses puissantes arcades ne dérivent indirectement des prodigieux faisceaux de colonnes et de l'ogive si hardie de la cathédrale du nord.

A l'époque de la renaissance, Rome s'en tint d'abord à ce mot, et se contenta de reprendre les ordres de la Rome païenne, si longtemps oubliés. La Toscane, plus inventive, les plia au type adopté de l'Église grecque, et ses grands architectes, Brunelleschi à leur tête, imaginèrent un nouveau mode complet et rationnel; et pourtant l'art romain a fini par l'emporter sur ce nouvel art florentin, tardivement il est vrai.

Michel-Ange, qui s'efforça de marier les deux modes, a été accusé de barbarie. On lui a surtout reproché son système d'ornementation tourmentée, ses profils énergiques, et la substitution du pilastre à la colonne corinthienne. Si le pilastre n'a pas l'élégance de la colonne, il s'adapte mieux aux formes de l'Église chrétienne, il l'obstrue moins, la colonne ne trouvant sa véritable application que sur les façades et dans les portails. L'Église toscane est plus rationnelle et en même temps plus originale que la romaine. Nous devons, toutefois, reconnaître que l'architecture ogivale, dont le principe fut peut-être byzantin, a seule trouvé l'application de la colonne au culte chrétien et l'expression architectonique de ce culte.

L'ordonnance romaine classique a une élégance et une noblesse qui n'ont jamais été égalées; mais son application aux monuments de notre religion est une anomalie, sinon une hérésie. De nos jours, pourtant, on a poussé jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes le contre-sens du XVI^e siècle. On a dépouillé l'édifice de son ornementation italienne ou florentine; sa disposition byzantine a été délaissée, et dans sa nudité on a retrouvé l'édifice grec ou romain de la haute antiquité, c'est-à-dire le monument le moins adapté aux convenances du culte chrétien. La Madeleine de Paris et l'église Notre-Dame-de-Lorette sont des temples de Minerve ou de Jupiter, mais ne sont pas des églises. Trois siècles plus tôt, un pareil sys-

tème eût paru une profanation; on aurait crié au sacrilége et au paganisme; car, si, au moyen âge, on plaçait aux portes et à l'extérieur des églises les formes architecturales et statuaires des anciens, c'était moins comme un objet d'ornementation qu'un témoignage d'exécration.

Chose singulière! la Grèce, qui avait édifié la première ces temples du vieux culte, n'a jamais donné dans ce travers des nations de l'Occident, et les a proscrits sans retour. Ses églises ne sont ni doriques ni corinthiennes; elles sont chrétiennes. Quand sa pauvreté l'obligea à consacrer aux cérémonies du nouveau culte le temple païen, elle en a modifié la disposition intérieure, la rapprochant, autant que faire se pouvait, de la croix symbolique. A l'extérieur, elle l'a couronnée de la coupole.

Au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, en Italie et dans tout l'Occident, le vieil art grec était oublié. Le mode romain, transformé par le goût moderne, triomphait. Cet art et cette littérature composite avaient pris le pas sur l'art et la littérature de la Grèce antique. On enseignait, dans les écoles, que l'*Énéide* était supérieure à l'*Iliade*. L'art d'imitation primait l'art imité. Les écoles de Florence et de Rome, que le génie prodigieux de Michel-Ange et de Raphaël avait mises en si haut renom, ne paraissent pas avoir senti tout le puissant idéal de l'art de la Grèce antique. On reconnaissait l'excellence de ces belles statues grec-

ques découvertes chaque jour ; mais on les imitait peu. Si on les étudiait, c'était comme on aurait fait du modèle vivant. L'élève les copiait en se rappelant le style du maître.

Nous doutons fort que San Gallo et Vignole aient jamais compris toute la mâle beauté de ce fier dorique des temples d'Agrigente ou de Pestum.

Le goût recherché et conventionnel de cette époque mémorable sous tant d'autres rapports poussait au mépris de l'art simple et naturel. Raphaël, ce génie si vrai, et dont le goût est si délicat et si sûr, qui aurait pu voir les temples de la Grande-Grèce et de la Sicile, et qui vit le temple de Céré, plus voisin de Rome, réunit les personnages de son école d'Athènes sous un portique composite qui n'appartient à aucune époque.

Notre temps est tombé dans un contre-sens tout à fait opposé ; il oblige le prêtre catholique à célébrer les cérémonies de sa religion dans un parthénon moderne.

§ 3.

LES FLORENTINS.

Un architecte, un sculpteur et un peintre, Arnolfo di Lapo, Ghiberti et Giotto, forment une sorte de triade florentine et personnalisent le développement des arts dans la cité des Médicis, du XIV^e au XV^e siècle.

Arnolfo di Lapo, comme Nicolas Pisano, son prédécesseur, et Brunelleschi, son contemporain, était à la fois grand architecte et grand sculpteur. Plus tard, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et son élève, Jules Romain, posséderont cette même universalité, qui, à l'origine de l'art ou à l'époque de sa renaissance, est le partage des vrais artistes. L'art n'étant pas un métier, mais le développement et l'application de facultés spéciales, les hommes qui le cultivent embrassent un horizon plus étendu et ne sont étrangers à aucune des manifestations du génie humain; non-seulement ils sont architectes, sculpteurs et peintres, mais encore musiciens et poëtes, mécaniciens, ingénieurs, etc. Tels furent les Dédale, chez les Grecs; Nicolas Pisano, Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, chez les Italiens. Ces facultés encyclopédiques n'appartiennent qu'aux peuples heureusement doués qui habitent les régions méridionales situées par delà le 45e degré de latitude. Chez les nations plus rapprochées du nord, l'esprit de calcul et de raisonnement tient lieu de l'imagination et du sentiment; un seul homme suffit à peine pour un seul art, et l'on arrive à une sorte de division mécanique du travail vraiment singulière. La sculpture devient un art complexe et réclame le concours de plusieurs hommes. Quand le statuaire, à l'aide du monteur et du modeleur, a terminé son modèle, le mouleur s'en empare; le metteur au point lui succède. Quelque-

fois même le mécanisme remplace la main de l'homme ou le metteur au point; puis arrive le tour du fondeur ou du praticien, qui, d'ordinaire, ne s'arrêtent que lorsqu'il n'y a plus rien à faire.

Dans la peinture, l'abus ne peut être le même; il existe cependant, et tel élève pourrait revendiquer une glorieuse part dans l'œuvre du maître. Nous ajouterons encore qu'il y a lieu de craindre que, avant peu, plus d'un peintre ne substitue le photographe au dessin. Alors c'en sera fait de l'art de la peinture.

Ghiberti, auquel Brunelleschi et Donatello, ses rivaux, décernèrent la palme dans le fameux concours qui eut lieu, à Florence, en 1401, pour l'exécution des portes de bronze du baptistère de Saint-Jean, fut à la fois architecte habile, peintre, fondeur et graveur de talent. Associé à Brunelleschi, en 1419, pour l'achèvement de l'église de Santa Maria del Fiore, il avait su s'effacer devant l'architecte, comme, lors du concours des portes du baptistère, l'architecte s'était effacé devant le sculpteur. Il se contenta d'exécuter la plupart des vitraux peints de la cathédrale, et, à l'exemple de Brunelleschi, il creusa surtout la veine qu'il sentait la plus puissante et la plus riche. Ses magnifiques portes du baptistère de Saint-Jean, que Michel-Ange jugeait dignes d'orner l'entrée du paradis; les statues de saint Jean-Baptiste, de saint Matthieu et de saint Étienne, qu'il fit pour l'église d'Or San Michele, et qui aujourd'hui décorent en-

core cette église; les bas-reliefs de la châsse de san Zenobio, placés à Santa Maria del Fiore, sont des chefs-d'œuvre qui témoignent à la fois des progrès de l'art de la sculpture au commencement du XVe siècle, et de la noble et savante direction donnée à cette école florentine qui allait aboutir à Michel-Ange. Le bas-relief principal de la châsse, qui représente le miracle de san Zenobio, est un chef-d'œuvre d'ordonnance et d'exécution. Nous recommandons à l'attention de nos jeunes sculpteurs la disposition des groupes de droite et de gauche que forme la foule des assistants.

Ghiberti fut l'un des maîtres de Masaccio. C'est le même système de noblesse, de largeur et de naturel chez le maître et chez l'élève. Les détails mesquins, les petits effets sont négligés. Il est curieux de rapprocher les fresques de l'église del Carmine des bas-reliefs de la châsse de san Zenobio et des portes du baptistère de Saint-Jean.

Giotto, qui laissa si loin Cimabué, son maître [1], fut un génie unique pour son époque, plus étonnant peut-être au XIVe siècle que Raphaël au XVIe siècle. Architecte, il dirigea les travaux du campanile de Florence, monument d'un gothique si original [2]; sculp-

[1] . . . . ed ora ha Giotto il grido,
Si, che la fama di colui è oscura.
(DANTE, *Purg.*, ch. XI.)

[2] Giotto, dans l'architecture des édifices disposés au fond de ses compositions, mêle indifféremment l'ogive et le plein cintre; ainsi, dans la façade de la chapelle placée sur le second plan de la peinture, représentant l'ensevelissement de saint François, la porte du mi-

teur, il exécuta les bas-reliefs de ce monument et les statues qui le décorent à l'intérieur; mais c'est surtout comme peintre que cet artiste universel, comme tous ceux qui brillèrent à cette époque, est connu. Florence et l'Italie sont remplies de ses ouvrages. Ils durent surtout étonner ses contemporains, qui n'avaient pour point de comparaison que l'âge précédent. Pour les comprendre aujourd'hui, mais surtout pour les apprécier, il faut avoir fait son éducation d'artiste. On y reconnaît un sentiment de la nature délicat et précis, une simplicité de style qui touche presque à la grandeur, et une vivacité et une certaine puissance de coloris, abstraction faite du clair-obscur et de la perspective aérienne, vraiment merveilleuse pour l'époque. La plupart des peintres du XV^e siècle se sont contentés de le copier. Quelques-uns, comme Taddeo Gaddi, Cavallini, André Orcagna, Simone Memmi, l'ont imité ou paraphrasé. Raphaël même lui a fait, plus tard, l'honneur insigne de lui emprunter des idées. Il est certain que, en exécutant l'immortel tableau de la Transfiguration, il se rappelait la peinture où Giotto a représenté le même sujet à Sainte-Croix de Florence. La disposition du tableau est semblable, et l'attitude du Christ et de ses disciples est presque la même.

lieu est de forme ogivale, tandis que les deux portes latérales sont en plein cintre. Cette indécision ne lui était pas personnelle; elle caractérise la première époque de la renaissance italienne.

Pendant tout le reste du XIVe siècle, l'art de la peinture a donc vécu sur Giotto, et, comme il arrive lorsque l'on imite, le progrès s'est arrêté. Au XVe siècle, un homme de génie apparaît et sort de l'ornière; Masaccio remplit à lui seul l'intervalle de Giotto à Raphaël. Il manque la deuxième époque de la renaissance.

On attribue à Masolino di Panicale (1400-1415), élève de Ghiberti, l'invention du clair-obscur, qu'il dut à l'habitude de modeler en terre les personnages de ses tableaux, et probablement de les disposer sous un certain jour, de façon à se rendre parfaitement compte du relief et du jeu de la lumière. Masolino, mort à trente-sept ans, eût peut-être pris la place de Masaccio, s'il eût vécu. Ses peintures de la chapelle Brancacci, dans l'église del Carmine, sont infiniment supérieures à celles de Spinello d'Arezzo et de Lorenzo di Bicci, ses contemporains. Il semble que l'intervalle d'un siècle les sépare.

Vers le même temps (1420), Paolo Uccello faisait au dessin et à la peinture cette application des mathématiques qui a fait connaître les lois de la perspective. C'est à lui que doit être aussi attribuée l'invention des raccourcis, et non, comme l'a prétendu Séroux d'Agincourt, à Melezzo de Forli, qui travaillait quarante ans plus tard, et qui ne fit qu'exagérer le principe.

Masaccio profita de toutes les inventions de ses

devanciers, de l'imitation choisie de la nature de Giotto, de l'invention du clair-obscur de Masolino de Panicale et de l'application de la perspective de Paolo Uccello ; il y joignit l'accord de l'attitude et du jeu de la physionomie, avec le caractère et la situation des personnages, ou l'expression.

Ses peintures de la chapelle Brancacci, et particulièrement la condamnation de saint Paul et de saint Pierre, et le crucifiement de saint Pierre, sont des chefs-d'œuvre de composition et d'exécution. La science de l'expression y a atteint du premier coup ses dernières limites. Le Néron sur son trône, du premier de ces deux tableaux, est plein de cette majesté impériale qui convient au personnage, et semble détaché d'un bas-relief antique. Son attitude et son geste accusent cette énergie du persécuteur qui peut tout et qui veut être obéi. Dans le crucifiement de saint Pierre, le personnage vu de dos, qui considère en silence et la tête inclinée l'agonie du martyr, a toute la mélancolique dignité d'un personnage de Shakspeare. Son attitude exprime mieux que bien des gestes et des paroles toute la colère et la douleur contenue du disciple timide encore, mais qui bientôt sera prêt à témoigner comme l'apôtre expirant.

Les petites fresques de la même chapelle, et celles de l'église Saint-Clément, à Rome, qui représentent le martyre de sainte Catherine, ont un mérite égal et, pour l'époque, sont d'incomparables chefs-d'œuvre.

Masaccio mourut à quarante et un ans, Vasari dit à vingt-six [1], dans toute la force de son talent. On suppose que ce fut par le poison. Son tombeau est placé près de ses chefs-d'œuvre, dans l'église del Carmine.

Cette chapelle, dit Vasari en terminant la vie de Masaccio, a été, jusqu'à nos jours, l'école où se formèrent une foule d'artistes; c'est là que vinrent étudier les peintres et les sculpteurs les plus célèbres : fra Giovani da Fiesole, fra Filippo, Filippino, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrochio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro di Botticello, Léonard de Vinci, Pietro Perugino, fra Bartholomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, Ridolfo Ghirlandajo, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, le Granaccio, le divin Michel-Ange Buonarotti, Raphaël d'Urbin [2], etc. Nous nous arrêterons à ces deux noms, car ce sont les deux plus grands titres de gloire de Masaccio. Nous ne nous rendons

[1] L'épitaphe suivante, que cite Vasari, semble justifier son dire ;

Masacci Florentini ossa
Toto hoc teguntur templo;
Quem natura fortassis invidia mota
Ne quandoque superaretur ab arte,
Anno ætatis suæ XXVI,
Proh dolor! iniquissime rapuit.
Quod inopia factum forte fuit
Id honori sibi vertit.

[2] Vasari, *Vies des peintres*, etc., traduit par Léclanché et Jeanron, t. II, p. 135.

pas bien compte de ce que Michel-Ange a pu lui emprunter; mais l'imitation de Raphaël est plus directe, souvent même elle est littérale. C'est ainsi qu'il a transporté dans les loges du Vatican les figures d'Adam et Ève, chassés du paradis terrestre, de l'église del Carmine, sans y rien changer. En les étudiant avec un certain soin, nous pouvons de même reconnaître, dans les grandes fresques de la même église, le principe des compositions des Stanze.

Si Masaccio a pris le premier rang dans l'école florentine et s'il a été si souvent et si glorieusement imité, c'est qu'avant tout il est créateur. Vasari a résumé ses mérites dans ce jugement, que la postérité a sanctionné : « Tout ce qui a été fait avant Masaccio n'était que peint; tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même. »

§ 4.

MICHEL-ANGE.

Un fait des plus intéressants pour l'histoire de l'art s'est produit récemment à Paris [1]. Une collection de modèles et de maquettes, en cire ou en terre cuite, de quelques-unes des plus célèbres statues de Michel-Ange, Donatello, Jean de Bologne et autres grands sculpteurs florentins y a été apportée, l'an dernier,

[1] Janvier 1854.

par son propriétaire, qui cherchait à s'en défaire.

Disons d'abord que, au premier aspect, cette collection n'était rien moins que séduisante. Elle se composait, en effet, d'un certain nombre de petites figures en cire noire ou en terre cuite brune, la plupart mutilées. A l'une il manquait le bras, à l'autre la jambe ou la tête, souvent même la moitié du corps; le tout était poudreux et avait un aspect de vétusté fort peu attrayant. Mais, si l'on isolait chacun de ces morceaux et qu'on les étudiât avec l'œil de l'artiste, on était frappé de l'ampleur et de l'énergie du jet, du caractère grandiose de ces figurines de quelques pouces de proportion, et on reconnaissait aussitôt que les moindres de ces modèles offraient, en dépit des outrages du temps et de la mutilation qui les avaient frappés, une singulière valeur : ils avaient été jetés dans un moule à peu près perdu, dans le moule du génie. Pouvait-on élever des doutes sur l'authenticité du plus grand nombre, mais surtout des plus précieux morceaux de cette collection? Nous ne le pensons pas. Le certificat signé par des artistes en renom et les professeurs de l'Académie de Florence, au nombre desquels figurent MM. Bartolini, Bezzuoli, Jesi, Carlo della Porta, Martellini, Berti, Migliarini et M. Dupré, Français établi à Florence, certificat qui était joint au catalogue de la collection, et dont les signatures sont triplement légalisées, n'était pas sans doute une pièce sans importance. Il offrait,

en effet, une sorte de constatation de l'exactitude des attributions indiquées au catalogue, faite par des hommes du pays tout à fait compétents et jugeant, après mûr examen, en parfaite connaissance de cause, et,—on devait le supposer,—n'arrivant à conclure en faveur de l'authenticité qu'à la suite d'une sorte d'enquête scientifique. Mais ce qui, pour nous, levait toute incertitude, et ce qui établissait cette authenticité mieux que tous les certificats émanant de toutes les académies du monde, c'était la tournure, c'était le seul aspect de ces morceaux, dont la plupart portaient le cachet du plus merveilleux talent.

Comment, maintenant, ces maquettes et premières inspirations, qui ne pouvaient présenter à des contemporains tout l'intérêt qu'elles nous offrent, ont-elles, du vivant de leurs auteurs, été préservées de cette destruction qui frappe inévitablement tant d'ouvrages analogues, qui passent du coin poudreux d'un atelier dans le panier du balayeur, et comment sont-elles venues jusqu'à nous?

Vasari va répondre à cette question.

Ne nous apprend-il pas, en effet, dans sa *Vie de Michel-Ange,* qu'il avait eu sa possession un des premiers dessins de ce maître illustre, qu'il devait à l'amitié de Francesco Granacci? Ce dessin représentait des femmes copiées, d'après Domenico Ghirlandajo, par un de ses élèves, et dont Michel-Ange, âgé seulement de quatorze ans, avait remanié les contours

avec une plume, de manière à en faire une chose parfaite [1].

Si ses élèves attachaient un grand prix à ses cartons et à ses moindres esquisses, Michel-Ange, de son côté, en était assez libéral. C'est ainsi qu'il avait donné plusieurs de ses cartons et de ses modèles en cire à Antonio Mini, un de ses élèves; qu'il envoyait un modèle en cire de l'Hercule étouffant Antée au chevalier Lione, qui avait fait sa médaille avec son portrait à la face, et au revers un aveugle conduit par un chien, avec cet exergue : *Docebo iniquos vias tuas*. Une autre fois, il donnait à Antonio, son serviteur, un grand groupe en marbre, représentant le Christ descendu de la croix, soutenu sur les genoux de la Vierge, qu'assistent Nicodème et une des Maries. Il est vrai que, dans un moment d'impatience, il avait brisé cet admirable morceau, qu'il permit ensuite qu'on réparât à l'aide de ses modèles. Nous voyons, enfin, qu'une foule de dessins, d'esquisses et de cartons de Buonarotti existaient chez le duc

[1] Vasari ajoute que, en 1550, se trouvant à Rome, il montra ce dessin à Michel-Ange, qui le revit avec plaisir. — Nous en savions plus quand nous étions jeunes que dans notre vieillesse, lui dit modestement le grand homme. Michel-Ange avait alors soixante-seize ans. Nous voyons par là le soin religieux que mettaient les amis et les élèves de Michel-Ange à conserver chacun de ses essais. Plus tard, le culte ayant perdu de sa faveur, ces objets furent négligés et relégués dans quelque recoin de collection, où ils sont restés enfouis et comme perdus pendant une longue suite d'années.

Cosme de Médicis, dans les années qui suivirent la mort de Michel-Ange.

Reconnaissons, en outre, que l'atelier du grand artiste fut plus d'une fois mis au pillage par des élèves peu scrupuleux. Vasari lui-même nous paraît, à cet égard, avoir eu la conscience assez large. N'est-ce pas lui qui, pour disculper l'Ammannato que Michel-Ange accusait du vol d'un grand nombre de ses dessins, lui disait assez naïvement que pour l'amour de l'art il se sentait capable de dérober tout ce qui sortait de ses mains?

Voulant, toutefois, empêcher que d'autres ne se rendissent coupables de ces larcins, qui lui semblaient si naturels, il fit en sorte que, un an avant la mort de Michel-Ange, Cosme de Médicis s'entendît secrètement, avec le pape, par l'entremise de son ambassadeur, messer Averardo Serristori, pour qu'on eût soin d'inventorier et de mettre en sûreté les dessins, les cartons, les modèles et les projets que Michel-Ange laisserait, afin d'éviter que, au dernier moment, rien ne fût détourné.

Il est à regretter que, peu de temps avant sa mort, l'homme de génie, saisi d'un singulier scrupule, ait détruit un grand nombre d'esquisses et de dessins, ne voulant pas que l'on connût les moyens qu'il avait employés pour arriver à la perfection.

Quelque précieuses que fussent, pour ses contemporains et pour l'époque qui suivit, les moindres re-

liques du premier artiste de la renaissance, à la longue tout s'est détruit et a disparu. La collection dont nous nous occupons et deux ou trois modèles en cire, dont l'un a appartenu à Rubens, sont à peu près tout ce qui reste dans ce genre des essais et des premières pensées du grand sculpteur florentin.

Cette collection ne comprenait pas moins de douze morceaux attribués à Michel-Ange, et la plupart de ces attributions nous ont paru exactes.

Un petit David en cire est, à notre avis, le joyau le plus rare de cette collection. Ainsi que ces admirables petits bronzes que nous ont laissés les anciens, ce modèle, de 3 à 4 pouces de haut, accuse, mieux que tels colosses de plusieurs mètres de proportion, toute la puissance de l'art et les ressources du génie. Serait-ce la première pensée du David en marbre sculpté pour le gonfalonier Soderini qu'on voit aujourd'hui, à Florence, à la porte du palazzo Vecchio? Ou bien ne serait-ce pas l'esquisse d'un autre David en bronze commandé également à Michel-Ange par ce même gonfalonier, qui, à ce que nous assure Vasari, fut, plus tard, envoyé en France, où il s'est perdu? Cette statue paraît même n'être jamais parvenue à sa destination, car, à l'exception d'une lettre écrite par l'un des surintendants des finances sous les rois Louis XII et François Ier, qui annonce son départ de Livourne, ni les histoires ni les mémoires du temps n'en font mention. Depuis, aucun indice

n'a révélé l'existence d'un ouvrage qui, sous ces princes, amis des arts, n'eût pas manqué de produire une certaine sensation.

Des différences essentielles dans l'attitude, dans le mouvement, dans le galbe plus vivant et plus svelte nous feraient pencher pour la dernière supposition. Quoi qu'il en soit, cette merveilleuse petite esquisse nous offre de précieuses révélations sur le mode de procéder de Michel-Ange et sur sa manière d'indiquer ou d'arrêter les diverses transformations qu'il faisait subir à son œuvre.

Une autre maquette en cire et quelques fragments en terre cuite qui se rattachent à la même statue nous montrent, d'autre part, la marche raisonnée de son génie, et les études suivies et graduelles auxquelles il se livrait avant de commencer son modèle, et témoignent de la rare conscience qu'il apportait à son exécution.

Cette maquette en cire, qui représente le squelette de la statue de David, a environ 40 centimètres de hauteur. Son attitude est celle que Michel-Ange a définitivement donnée à sa statue. Dans certaines parties, les os sont absolument dénudés; dans d'autres, l'artiste a poussé plus loin son travail préparatoire et a commencé à revêtir les os de muscles ou de fragments de muscles, se bornant, d'ordinaire, à l'étude de l'attache et du tendon.

Les terres cuites qui complètent cette étude préli-

minaire comprennent des bras et des jambes dont les muscles sont mis à nu. Quelques-uns de ces fragments appartiennent au David, tels que le bras allongé et une des jambes. Ces morceaux, exécutés et modelés avec la science et le laisser aller du génie, bien que réduits au tiers de la proportion naturelle, offrent une tout autre vérité que des morceaux qui seraient froidement moulés sur la nature. On croirait voir autant de membres écorchés qui auraient appartenu à une petite race d'hommes.

On savait que Michel-Ange s'était livré à une étude assidue de l'anatomie du corps humain, voulant connaître à fond les raisons de la configuration extérieure des muscles, de leurs rapports avec l'ossature, et des fonctions de chacun d'eux. Ces fragments curieux nous révèlent à la fois et la direction donnée par Michel-Ange à ces études et l'application qu'il savait en faire. Il est hors de doute que l'artiste, en les exécutant, avait la nature sous les yeux, et qu'il dut profiter de la facilité que lui donnait le prieur du couvent du Saint-Esprit, d'étudier d'après le cadavre. Nous comprenons, en les voyant, comment les hommes de cette trempe interprètent la réalité.

Ce squelette en cire et ces membres en terre cuite sont, sans doute, les éléments du grand modèle en cire que Michel-Ange exécuta pour le gonfalonier Soderini. Ce magistrat lui avait donné un bloc de marbre gâté autrefois par la maladresse de Simone de

Fiesole, et il avait promis d'en tirer un David colossal, armé de la fronde. Michel-Ange avait vingt-sept ans lorsqu'il commença, en 1501, cette statue, qu'il acheva en 1504, et qui fut placée, cette même année, sur la place de' Signori. Il était donc à l'âge où les hommes de son tempérament ne reculent pas devant certains tours de force, et c'en était un de tirer une statue de cette importance d'un bloc défectueux. Au reste, cette statue, qui produisit, au commencement du XVI^e siècle, une si vive sensation, est loin d'être le chef-d'œuvre de Michel-Ange. Il semble même que l'artiste se soit dégoûté avant d'avoir terminé son œuvre, car un des pieds est resté à l'état d'ébauche.

On sait que le grand artiste fut chargé du périlleux honneur de fortifier Florence et de conduire les travaux de défense que la république expirante opposait à l'armée du pape. Michel-Ange s'acquitta de cette tâche en homme de génie ; aussi la défense fut-elle longue et vigoureuse. Nous aimons, dans cette occasion, à le voir, toujours artiste, s'ingéniant à trouver les moyens de garantir le campanile de San Miniato, clef de la défense, et qui était devenu le point de mire des assiégeants. Florence dut céder. Baccio Valori, gouverneur pour le pape, reçut l'ordre d'arrêter Michel-Ange et de le livrer au bargello ou chef des sbires. Il y allait de la tête du grand artiste ; il fit ce que doivent faire, en pareille occasion, les

gens compromis; il se cacha et laissa à la colère du pape le temps de se calmer. Clément VII aimait trop les arts pour persécuter pendant longtemps un homme tel que Michel-Ange. Il lui rendit sa protection, à la condition de continuer ses travaux à San Lorenzo. Michel-Ange, cependant, ne fut tranquille que lorsqu'il eut gagné l'amitié de Baccio Valori, et à cet effet il entreprit une petite statue en marbre d'Apollon. Nous avons sous les yeux la très-belle esquisse en cire de cette statue, qui fut longtemps perdue, et qui est aujourd'hui placée à la galerie de Florence.

La qualité la plus nécessaire à un souverain qui aime les arts et qui veut les protéger efficacement, c'est l'esprit de suite dans les entreprises, qui fait qu'on n'abandonne jamais un projet bien conçu, et dont l'exécution a été commencée, sans l'avoir conduit à bonne fin. La cohue des médiocrités, à laquelle trop souvent se joignent les hommes d'un talent supérieur, comme Bramante à l'égard de Michel-Ange, s'attache, d'ordinaire, à contre-carrer l'homme éminent, et ne réussit que trop souvent à paralyser ses facultés, à faire repousser ses plans les plus heureux et les plus hardis, et à faire échouer les entreprises dont la réussite eût fait la gloire de tout un siècle.

Quel malheur, par exemple, qu'une intrigue ait arrêté l'exécution des plans du tombeau de Jules II, tels que Michel-Ange les avait conçus! Ce monument,

que devaient orner quarante statues et de nombreux bas-reliefs, eût été sans égal au monde. Le Moïse, la seule statue, destinée à sa décoration, que Buonarotti ait achevée, peut nous donner une idée de la suite de chefs-d'œuvre que nous a fait perdre le caprice ou l'irrésolution d'un pape, digne, cependant, de comprendre Michel-Ange.

Il est vrai que, tandis que l'intrigue agissait et que ses ennemis s'agitaient, Michel-Ange, génie hautain et solitaire, se renfermait dans son atelier et, tout entier à la méditation et à l'étude de son œuvre, ne songeait guère à se défendre.

On sait le terrible éclat qui suivit le premier soupçon qu'eut le grand artiste de son commencement de disgrâce, sa sortie du palais, dont un valet lui avait refusé l'entrée, et sa fuite de Rome.

Au nombre des morceaux attribués à Michel-Ange dans la collection dont nous nous occupons se trouve une petite maquette, en cire, d'une figure de la Victoire. Cette esquisse est peut-être la première idée d'un des deux groupes placés dans les niches à droite et à gauche de la porte centrale du monument. Ces groupes représentaient une Victoire debout, foulant aux pieds un esclave. Le seul de ces groupes qui ait été achevé est placé aujourd'hui au palazzo Vecchio, à Florence; c'est une Victoire virile.

Une autre petite esquisse en cire, d'une rare énergie, qui représente Télamon, appartenait aussi au

tombeau de Jules II. Ce personnage, ainsi que les deux statues d'esclaves qui furent si longtemps perdues [1], et qui font aujourd'hui partie de la nouvelle collection du Louvre, étaient enchaînés aux pilastres destinés à soutenir le faite du monument.

Vasari et Condivi nous ont raconté avec détail la vie de Michel-Ange, et nous ont donné de nombreux renseignements sur ses habitudes d'artiste. Mais les moindres de ces esquisses jettent des lumières tout aussi vives que ces récits des biographes sur les procédés d'exécution de ce grand sculpteur, sur les tâtonnements de son génie, sur sa fougue sans égale quand son projet était arrêté.

Par une heureuse et singulière coïncidence, tandis que l'on retrouvait ces témoignages irrécusables du soin merveilleux que Michel-Ange apportait à l'exécution matérielle de ses ouvrages, son esthétique tout entière nous était fortuitement révélée. De sorte que, aujourd'hui, le plus vigoureux génie qui ait illustré l'époque de la renaissance des arts n'a plus de secrets pour nous.

Un de ces habiles et patients imagiers du XVIe siècle, qui dépensaient peut-être, pour orner les pages d'un manuscrit, une somme de talent et de génie égale à celle que tel peintre en renom employait à la décora-

[1] Michel-Ange donna ces statues, dans l'état où on les voit aujourd'hui, à Ruberto Strozzi, qui en fit présent au connétable de Montmorency.

tion d'un édifice, François de Hollande visitait l'Italie vers 1549. A Rome, il s'était lié d'amitié avec Michel-Ange, au déclin de sa carrière, et, pendant tout le temps qu'il y séjourna, il vécut dans l'intimité du grand artiste. De retour à Lisbonne, sa patrie d'adoption, François de Hollande mit par écrit les conversations qu'il avait eues avec l'illustre maître, Vittoria Colonna et autres personnages célèbres de l'Italie. Ce sont ces dialogues, conservés en manuscrit dans la bibliothèque de Jésus, à Lisbonne, que M. de Raczynski a recueillis et publiés.

Ces pages, peu nombreuses, nous donnent une haute idée de la culture intellectuelle d'une époque fameuse à juste titre. On comprend sur-le-champ que, se développant au milieu d'hommes intelligents, passionnés, si capables d'apprécier les efforts de ceux qui les cultivaient, si portés à les encourager, les arts, à cette époque, aient brillé du plus vif éclat.

Valère de Vicence, excellent graveur en médailles; Lactance Tolomei, Vittoria Colonna, marquise de Pescaire; don Jules de Macédoine, célèbre enluminneur; François de Hollande et quelques autres personnages considérables sont réunis dans l'église Saint-Sylvestre, pour entendre une lecture des épîtres de Saint-Paul que doit leur faire le frère Ambroise de Sienne.

Vittoria Colonna entame la conversation en disant à François de Hollande qu'elle est certaine qu'il ai-

merait mieux entendre maître Michel-Ange prêcher sur la peinture que l'allocution de frère Ambroise.

François de Hollande feint d'abord d'être blessé qu'on puisse supposer qu'il n'entende et ne sache rien qu'en matière de peinture, et laisse, toutefois, percer le désir qu'il aurait d'entendre Michel-Ange. La marquise dépêche sur-le-champ un de ses serviteurs pour inviter Michel-Ange à venir perdre une partie de la journée avec elle et ses amis.

Michel-Ange, que le valet a rencontré aux abords de Saint-Sylvestre, comme il cheminait par la via Esquilina, causant avec Orbino, son broyeur de couleurs, arrive sur ces entrefaites. Mais, comme Michel-Ange avait horreur de parler de son art, surtout devant un peintre, la marquise, qui veut s'assurer de sa personne, engage la conversation avec beaucoup de finesse et d'esprit, évitant de toucher le point délicat. Enfin, après de longs détours et de gracieuses circonlocutions, Vittoria aborde la question, et Michel-Ange, faisant exception en faveur de la maîtresse de ses pensées, consent à exposer les idées qu'il tient ordinairement si secrètes.

La science du dessin ou *du trait*, de ce que nous appellerions *la ligne*, est pour lui l'essence même de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, en un mot de tout genre de représentation de la nature, ainsi que la racine des sciences. Celui qui parvient à s'en rendre maître possède un véritable trésor. Il

peut exprimer à volonté toutes ses idées et donner à sa pensée les proportions et la couleur qui lui conviennent.

La peinture doit être la plus parfaite imitation de l'ouvrage de Dieu. Que ce soit un poisson, un oiseau du ciel ou toute autre créature, on n'est vraiment peintre que si on donne à l'objet qu'on veut représenter le degré de perfectionnement qu'il mérite. Pour cela, il n'est besoin ni d'or, ni d'argent, ni de couleurs précieuses. Il suffit d'une plume, d'un crayon ou d'un pinceau chargé de noir et de blanc. « Imiter parfaitement chacun de ces objets, dans son espèce, me semble n'être autre chose que le désir d'imiter Dieu dans ses actions, ajoute Michel-Ange. Néanmoins, dans la peinture, les choses les plus nobles et les plus dignes d'attention seront celles qui formeront des représentations plus élevées et qui demanderont le plus de délicatesse et de science. Quel est l'idiot qui ne trouvera pas le pied de l'homme plus noble que son soulier, et la peau plus belle que la laine des brebis dont on fait ses vêtements? Ce n'est que par degrés que l'on arrive à connaître le mérite de chaque chose..... Je veux dire à ceux qui l'ignorent qu'il faut graduer le mérite selon le travail et selon les difficultés. On a dit qu'en Flandre on peint parfaitement bien les étoffes et les arbres, et qu'en Italie on fait mieux le nu, qu'on y connaît mieux les proportions..... On peut reconnaître le savoir d'un

habile homme par la crainte avec laquelle il entreprend ce qu'il entend le mieux, et de même l'ignorance d'un autre par la téméraire hardiesse avec laquelle il remplit ses tableaux de ce qu'il ne comprend pas. Vous trouverez tel excellent maître qui, n'ayant jamais fait qu'une seule figure, a mérité un plus grand renom et un plus grand honneur que tel qui a couvert mille toiles... Une chose vous paraîtra plus surprenante encore, c'est qu'il suffit qu'un artiste ait tracé un simple profil, comme s'il commençait un ouvrage, pour que vous reconnaissiez en lui un Apelles ou un mauvais peintre, selon qu'il sera l'un ou l'autre. Celui qui s'y connaît n'aura pas besoin d'employer plus de temps ou d'examen. Une seule ligne droite tracée par Apelles fut reconnue aussitôt comme son œuvre par Protogène. »

Michel-Ange, répondant, plus tard, à une question de maître François de Hollande, s'exprime en ces termes : « Je veux vous dire une chose essentielle à l'égard de notre art, et je crois que vous y attacherez toute l'importance qu'elle a réellement. Dans les œuvres de peinture, ce que l'on doit chercher avec les plus grands efforts, c'est de faire en sorte que, après y avoir employé beaucoup de travail et de temps, elles aient l'apparence d'être faites vite et sans peine... Plutarque raconte, dans son livre *De liberis educandis*, qu'un mauvais peintre montra un tableau à Apelles en lui disant : Cet ouvrage est de ma main ;

je viens de le faire en un moment. A quoi celui-ci répliqua : Je l'aurais reconnu pour tel, sans qu'il fût besoin de me le dire, et je m'étonne que tu n'en fasses pas un plus grand nombre chaque jour. »

Michel-Ange ajoute autre part : « Peu de personnes savent faire une différence entre l'homme qui n'a du peintre que les pinceaux et les couleurs, et les grands artistes, qui n'apparaissent qu'à de rares intervalles. De même qu'il y a des gens appelés *peintres* sans qu'ils méritent ce nom, de même il y a des peintures qui n'en sont pas. Ce qui vous étonnera encore plus, c'est que le mauvais peintre ne peut, ne sait et ne désire pas, dans son imagination, faire de bonne peinture, parce que, d'ordinaire, son ouvrage est conforme à sa pensée. S'il savait former, dans son esprit, des images grandes et correctes, il ne pourrait avoir la main tellement gâtée, qu'il ne montrât au dehors quelque indice de sa bonne volonté ; mais il n'y a que l'esprit qui puisse pénétrer toute la profondeur de cette science et qui soit capable d'y obtenir de grands résultats. »

Lactance Tolomei s'élevant contre la négligence avec laquelle certains artistes représentent les images des saints, de sorte que, au lieu d'exciter à la dévotion et aux larmes, ils provoquent le rire, Michel-Ange l'approuve dans des termes qui nous montrent comment le peintre de la chapelle Sixtine comprenait la peinture religieuse :

« Pour imiter en quelque partie l'image vénérable de Notre-Seigneur, il ne suffit pas qu'un maître soit grand et habile ; je soutiens qu'il lui est nécessaire d'avoir de bonnes mœurs ou même, s'il était possible, d'être saint, afin que le Saint-Esprit puisse inspirer son entendement. Nous lisons qu'Alexandre défendit, sous de grandes peines, qu'aucun peintre le représentât, excepté Apelles, parce qu'il le jugeait seul capable de reproduire sa figure empreinte d'une telle sévérité et d'une telle noblesse d'âme, qu'elle ne pouvait être regardée par les Grecs sans mériter leurs éloges, et par les barbares sans leur inspirer de la crainte et de la vénération. Si un homme, formé de poussière, fit une telle loi à l'égard de sa personne, avec combien plus de raison les princes ecclésiastiques ou séculiers devraient-ils avoir soin de ne permettre qu'aux plus illustres artistes de leurs États de peindre la bénignité et la douceur de notre Rédempteur, ou la pureté de Notre-Dame ou des saintes. »

Nous ferons remarquer que, en général, l'esthétique de Michel-Ange est toute d'application, et qu'il s'occupe, d'ordinaire, de l'exécution, du procédé et de la forme, sans remonter à la nature même de la pensée, à son origine ou à son essence. Ce vigoureux génie, qui substitua un nouvel idéal, l'idéal chrétien, à l'idéal des anciens, ne semble pas s'être préoccupé le moins du monde de ce que c'était que le génie, de ce que c'était que l'idéal. Il recommande nom-

bre de fois l'imitation exacte de la réalité et ne semble pas s'être rendu compte de ce que c'était que l'imitation. Pour imiter, il ne suffit pas d'être exact; il faut savoir interpréter : on ne reproduit parfaitement la nature qu'à cette condition. Or l'interprétation de la réalité par le génie, c'est l'idéal; cette interprétation, appliquée à la réalité choisie ou à la beauté, constitue le beau idéal.

Michel-Ange ne paraît pas avoir connu ces lois, qu'il a si magnifiquement appliquées. C'est que ce grand artiste, homme de génie avant tout, c'est-à-dire doué de la rare faculté d'exprimer l'idéal, manquait de cette propriété de le percevoir, qu'on appelle *le goût*. Pour être homme de goût, il suffit, en effet, de sentir, de percevoir et de juger. L'homme de génie remplace le jugement par l'invention, qui n'est autre chose que l'imagination appliquée. Il ne se borne pas à sentir et à percevoir, il conçoit et reproduit ce qu'il a conçu; il passe de la pensée à l'action, de la contemplation à la création; il imite le souverain Être autant qu'il est donné à l'homme de le faire, et, soutenu par son souffle suprême, il atteint à ces zones sublimes qui n'appartiennent plus à la terre, et se place, en quelque sorte, entre le Créateur et la créature.

Michel-Ange, on doit le reconnaître, a prêché par l'exemple, et ses œuvres ont justifié ses préceptes. Il a pu se tromper, pécher par excès; il n'a jamais rien

négligé. Ce ne sont pas les génies de cette trempe qui se contentent d'à peu près. Vasari nous apprend que son maître recommençait jusqu'à douze fois certaines figures dont l'expression ne le satisfaisait pas. Ce fut dans une des étranges colères que lui inspirait cette difficulté à se contenter qu'il brisa ce groupe de quatre figures colossales représentant le Christ descendu de la croix, auquel il avait travaillé tant d'années. Que de statues ne laissa-t-il pas inachevées, parce qu'elles ne satisfaisaient pas aux conditions du rare et terrible idéal qu'il s'était proposé. Mais aussi, quand il avait rencontré juste et qu'il avait trouvé l'expression qui traduisait exactement sa pensée, voyez quel amour il apportait à l'exécution de son œuvre, quel soin il donnait aux moindres détails! L'immense fresque du Jugement dernier est terminée dans toutes ses parties, comme le carré de vélin du miniaturiste. Le marbre de la statue de Moïse, modelé avec une si admirable vigueur, a tout le poli de l'ivoire.

Comme exemple des tâtonnements de Michel-Ange, nous pourrions citer encore, dans la collection qui nous occupait tout à l'heure, le modèle en cire de la statue en bronze de Marsyas écorché, qu'on voit aujourd'hui à la galerie de Florence, et qui est attribuée au grand statuaire. Cette petite maquette, de quelques pouces de hauteur, et à laquelle il manque un bras, nous paraît de beaucoup supérieure au bronze

de Florence, qui pourrait bien n'être que la copie d'un élève, exécutée d'après ce petit modèle, sauf les variantes de la médiocrité.

Nous mentionnerons également une statuette en terre cuite d'une femme nue, qui n'est qu'un modèle très-faible de la *Nuit* du tombeau des Médicis, et qui, dans le catalogue de cette collection, devrait être accompagnée d'un double point de doute.

Le groupe d'Hercule et Cacus, esquisse en terre cuite, est considéré comme l'un des nombreux projets, du pendant au David, que Michel-Ange étudia. Ce groupe devait être placé de l'autre côté de la porte du palazzo Vecchio, à la place où on voit aujourd'hui le groupe de Baccio Bandinelli, représentant le même sujet. Vasari nous apprend que Clément VII, successeur de Léon X, fit préférer à Michel-Ange son ambitieux rival.

Michel-Ange a exécuté un bas-relief représentant Hercule combattant les centaures. C'est, je crois, l'un de ses premiers ouvrages. Il y a dans cette collection d'esquisses florentines une petite maquette en cire, d'une énergie extraordinaire, représentant Hercule tuant Nessus, qu'on attribue à Jean de Bologne, et qui pourrait bien n'être qu'une réminiscence du bas-relief de Buonarotti.

Michel-Ange a traité souvent ce sujet d'Hercule, qui devait plaire à son génie énergique, et qui ne reculait pas devant certaines exagérations musculaires.

Dans sa jeunesse, il avait exécuté une statue en marbre d'Hercule qui avait 4 brasses de hauteur. Cette statue fut envoyée en France. Qu'est-elle devenue? On l'ignore. Peut-être, un jour, la retrouvera-t-on comme ces statues d'esclaves qui sont au musée de la sculpture moderne du Louvre.

Mais le morceau le plus précieux de cette collection est un torse de femme en cire de quelques centimètres de proportion. On retrouve toute l'énergie du maître dans cet admirable fragment, qui ne rappelle, du reste, aucun de ses ouvrages connus.

A ces études de Michel-Ange sont joints beaucoup d'autres modèles de maîtres fameux, tels que Donatello, Jean de Bologne, Sansovino, etc. Chacune de ces esquisses a sa valeur; car on reconnaît, dans chacune d'elles, tout le génie de la grande école de ces sculpteurs florentins qui surent interpréter la nature d'une manière à la fois si vigoureuse et si élégante.

## § 5.

### RAPHAEL.

Raphaël n'a peut-être jamais eu d'adorateurs plus fervents ni de détracteurs plus passionnés que de nos jours. Nous laisserons de côté ces derniers, sauf à leur dire, plus tard, toute notre pensée. Nous ne nous occuperons que de ceux qui ont la foi. A leur tête se

place l'un des princes de la peinture moderne. Raphaël, pour lui, c'est l'intelligence la plus vive et la plus heureuse, l'organe le plus délicat et le plus complet appliqués à la représentation des œuvres du Créateur ; c'est la dernière expression de l'art.

Il est curieux de voir M. Eugène Delacroix, qui a écrit sur Raphaël des pages très-délicatement pensées, partager de tout point l'avis de M. Ingres. Si d'une ligne droite on fait un cercle, les deux extrémités se rencontrent et ne forment qu'un même point. Raphaël est le point de rencontre de MM. Ingres et Delacroix.

Raphaël, ce génie charmant, se manifestant dans toute sa grâce et toute sa délicatesse à la même époque et à côté du terrible et abrupt Michel-Ange, semble un suprême effort que la nature a voulu faire pour nous donner la mesure de la richesse et de la fécondité du génie italien au moment de la renaissance des arts.

Vasari a très-heureusement caractérisé le génie de ces deux grands artistes, dont l'un semble n'être apparu que pour compléter l'autre.

« Le gracieux Raphaël Sanzio d'Urbin, nous dit-il, offre une des preuves les plus éclatantes de la munificence du ciel, qui parfois se plaît à accumuler sur une seule tête les grâces et les trésors qui suffiraient à la gloire de plusieurs. Il était doué de cette modestie et de cette aménité que l'on rencontre chez les hommes qui à une grande bienveillance savent join-

dre une affabilité et une douceur de mœurs qui plaisent universellement. La nature fit ce présent au monde lorsque, vaincue par le génie sublime et terrible de Michel-Ange Buonarroti, elle voulut l'être aussi par l'art et l'amabilité de Raphaël. Jusqu'alors les artistes semblaient poussés par une espèce de délire et de sauvagerie, qui non-seulement les rendait excentriques et bizarres, mais encore les plongeait dans les ténèbres du vice, et les privait de l'éclat et de la splendeur des vertus, qui seules rendent les hommes immortels.

« Il était donc bien juste que, par opposition, elle fit briller dans Raphaël les plus rares qualités du cœur et de l'esprit, la grâce, l'amour de l'étude, la beauté, la modestie, et cette exquise honnêteté qui suffirait pour cacher les vices les plus honteux et les taches les plus fortes. Aussi osons-nous dire que ceux à qui une semblable part échoit ne sont point des hommes, mais des dieux mortels, s'il est permis de s'exprimer ainsi; et nous aimons à croire que ceux qui laissent sur cette terre un nom célèbre et honoré doivent espérer du ciel une récompense digne de leurs travaux et de leur mérite [1]. »

Nous compléterons ce jugement sur Raphaël en citant une des meilleures pages qui aient été écrites sur l'incomparable artiste. La fécondité et la force

[1] Vasari, traduction de MM. Léclanché et Jeanron, t. I, p. 208.

d'expansion et d'assimilation de ce génie universel y sont heureusement appréciées.

« L'art romain se résume admirablement dans Raphaël. Quoi de plus majestueux et de plus aimable! Quoi de moins distrait et de plus actif que le génie de ce grand homme! Voyez d'abord sa prodigieuse universalité. Il est présent à tout, il use de tout; il n'ignore rien, il ne néglige rien. A chaque nouvelle idée qui surgit il ouvre une large carrière; à chaque nouvel auxiliaire il crée une existence et distribue du travail. Il applaudit aux essais de la gravure, admire Albert Durer, l'excite et veille à ses intérêts. Il forme et sustente Marc-Antoine. Il invente pour Jean d'Udine, pour Morto da Feltre, pour Polydore de Caravage et Mathurin de Florence son magnifique et inimitable système d'arabesques et de décorations. Il envoie ses précieux cartons d'Hamptoncourt aux manufactures flamandes, auxquelles il donne, en surcroît, Van Orley de Bruxelles et Coxis de Malines, ses habiles élèves, qu'il a formés pour les diriger. Enfin, pour tout métier qui s'est rapproché de l'art et qui demande une application, Raphaël sait se doubler; il déverse sur chacun d'eux les trésors de son génie. Ses dessins ne font faute ni aux émaux de Faenza, ni aux marqueteries de Vérone, ni aux vitraux des peintures de Marseille.

« Mais ce n'est pas tout. Ce grand homme, qui remue aussi fortement les autres par son activité,

réagit sur la conscience avec autant d'empire que sur lui-même. Aussitôt qu'il voit Rome, il se hausse pour elle, il s'agrandit pour la mission qu'elle lui inspire; il rejette aussitôt ce qu'il y a de particulier, d'étroit et de local dans son sentiment de la forme, dans son intelligence de l'idée. Aussitôt qu'il a pris possession des travaux du Vatican et mis la main aux fresques de la Segnatura, il abandonne pour toujours les types frêles, les dispositions timides, l'exécution minutieuse que la dévotion donnait à Pérouse; il renonce aux types mélancoliques, aux compositions bizarres, à l'exécution austère que Florence empruntait à la théologie du Dante. Il s'aide de toute sa facilité et de toute son intelligence pour exprimer avec plus de splendeur et de force, plus de grâce et de liberté l'exubérance du catholicisme romain. Il relie la chaîne des temps, des croyances, des nations; il pousse pêle-mêle, dans ses immenses compositions, toute l'antiquité et toute la chrétienté. Il met en regard, sans blesser ni l'œil, ni l'esprit, ni le goût, ni les hautes convenances, les saints docteurs de l'Église et les sages du paganisme, Zoroastre, Socrate, Aristote, Platon, Diogène, saint Augustin, saint Jérôme, saint Thomas, Scott et Savonarole. Il assied sur le Parnasse Homère et le Dante, Virgile et Pétrarque, Ovide et Boccace, Tibulle et Tebaldeo [1]. »

[1] Commentaires de M. Jeanron sur la *Vie de Raphaël*, par Vasari.

On a souvent parlé des différentes évolutions du talent de Raphaël, et on les a limitées à trois principales, que l'on a appelées ses trois manières. Il nous semble, au contraire, que, à partir de la seconde époque ou de ce que nous appellerons *l'émancipation de son génie*, toute manière cesse, et que les phases ou les modifications de son talent se diversifient et se multiplient comme ses ouvrages. La première époque seule est bien tranchée; elle appartient à l'âge précédent. Le jeune et divin Raphaël a conservé les traditions de Pietro Vanucci, son maître, et de son père, Giovani Sanzio. Mais bientôt, moins fidèle aux enseignements du maître que ses condisciples Paris Alfani et Louis d'Assise, il incline vers cette souplesse et cette gracieuse abondance qui, plus tard, caractériseront ses ouvrages. Son style, à cette première époque, ne se distingue guère de celui du Pinturicchio, son condisciple, qui tend, comme lui, à s'émanciper, que par un caractère de noblesse et d'idéale élégance que les compositions plus réelles, mais également charmantes, de son émule n'offrent pas toujours. Le *Sposalizio* que l'on voit aujourd'hui à la galerie Bréra, à Milan, est le chef-d'œuvre de cette première manière, gracieusement naïve. Les contours cernés par un trait, le coloris blond, translucide, mais sans relief, rappellent les compositions

*Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, par Giorgio Vasari; traduction et commentaires de MM. Léclanché et Jeanron, t. IV, p. 271.

séraphiques du Pérugin. La Vierge dite *la belle jardinière*, du musée de Paris, et la *Vierge au chardonneret*, du musée de Berlin, sont conçues dans le même style, légèrement modifié, déjà plus souple, mais rappelant toujours la double tradition du père et du maître.

Masaccio et Léonard de Vinci paraissent avoir déterminé l'émancipation de Raphaël ; leur influence se fait surtout sentir dans les premières compositions de la seconde manière du peintre d'Urbin, bien que, ainsi que nous l'avons dit, cette manière varie avec chaque tableau, et que le résultat des nouvelles études anatomiques auxquelles, à l'exemple des maîtres florentins, mais surtout de Michel-Ange, Raphaël a cru nécessaire de se livrer devienne, chaque jour, plus apparent. Aux formes rondes et sans accent des personnages du Pérugin il substitue des formes plus réelles. L'ossature, les muscles, les tendons, et jusqu'aux réseaux des veines, sont indiqués, sans toutefois sacrifier l'idéal. Son génie curieux s'efforce en même temps de dérober aux peintres de Venise et de Bruges, et à fra Bartholomeo, son émule, le secret de leurs splendides palettes. Ses grandes saintes familles, ses belles madones, et particulièrement les vierges aux poissons et au candélabre, et la madone de Saint-Sixte, qu'on voit au musée de Dresde, datent de cette époque. Ce dernier tableau, composé pour servir de modèle de bannière, a toute cette gran-

deur et cette sévérité qui doivent imposer à la foule. Il n'est pas jusqu'au regard de l'enfant Dieu qui ne soit plein d'une sorte de fierté souveraine. On sent, à l'attitude de la Vierge, mère d'un Dieu, et à la fixité de son regard, qu'elle a conscience de sa mission surhumaine, et qu'elle ne tient plus à la terre. Bientôt le talent du maître se déroule dans toute son ampleur et toute sa fécondité. Les *loges*, les grandes compositions des *stanzes*, les fresques mythologiques du palais Chigi, le saint Michel terrassant le démon, le Spasimo [1], la Transfiguration sont autant d'immortels chefs-d'œuvre que distinguent chacun des qualités différentes, et qui appartiennent à son talent complétement émancipé.

On est étonné de tout ce que Raphaël a produit

[1] Le Portement de croix, connu sous le nom de *lo Spasimo*, qu'on voit aujourd'hui au musée de Madrid, fut exécuté pour le monastère des frères du mont Oliveto, à Palerme. Ce tableau a subi de singulières vicissitudes. Lorsqu'il fut achevé, le vaisseau qui le portait à Palerme fit naufrage. Tout périt, hommes et marchandises; le tableau seul échappa. La caisse qui le renfermait, portée par les courants presque sur la côte de Gênes, y fut repêchée, et on trouva la peinture intacte. — Les vents et la mer semblaient avoir voulu respecter sa divine beauté, dit Vasari. Instruits de cet événement, les moines de Palerme réclamèrent leur tableau. Il fallut l'intervention du pape pour que la restitution eût lieu. Plus tard, ce tableau fut enlevé secrètement au couvent de Palerme par Philippe IV, qui le fit passer en Espagne, et qui indemnisa le couvent par une rente de 1,000 écus. Transporté à Paris en 1810, le Spasimo fut remis sur toile en 1816, et retourna en Espagne. Le Spasimo a été gravé, en 1519, par Augustin Vénitien, et de nos jours par Toschi et Masquellier.

dans sa vie, si courte et si diversement occupée. Qu'il ait employé la main de ses élèves, cela ne nous paraît pas douteux; mais quelle merveilleuse direction ne sut-il pas leur donner, et comment est-il parvenu à leur faire produire des chefs-d'œuvre qu'on ne peut distinguer des ouvrages qui sont tout entiers de sa main? A l'origine des arts, on eût fait de Raphaël une sorte de personnage mythique comme les Dibutade et les Dédale.

Pourquoi Vasari, au lieu de nous décrire longuement toutes ses productions qui existent encore, et que la gravure a mille fois reproduites, n'est-il pas entré dans ces détails précis et circonstanciés qui font connaître l'homme et l'artiste?

Les procédés matériels d'exécution de l'illustre maître, ce qu'on peut appeler le mécanisme de l'art, nous eussent peut-être donné la raison de son inépuisable fécondité. Une imagination riche et facile, un technique constant et assuré, et la meilleure distribution du temps, sont, pour le talent, de précieux auxiliaires, et lui permettent de se développer et de porter tous ses fruits. Raphaël connaissait le prix du temps, et, cependant, que de moments n'a-t-il pas perdus auprès des femmes, qu'il aima passionnément! Vasari nous assure que ses amis, à cet égard, lui montrèrent une condescendance et une complaisance fatales. Il nous raconte, à cette occasion, que, au moment où Raphaël commençait à peindre la loge

du palais d'Agostino Chigi, son intime ami, il devint amoureux, et que les charmes de sa maîtresse lui faisaient négliger ses travaux. Agostino, désespéré de ses retards, employa les prières et les exhortations, et se servit de tous les expédients pour déterminer cette femme à demeurer, avec Raphaël, dans le lieu même où il travaillait. Grâce à cet arrangement, l'ouvrage parvint à sa fin [1].

Faut-il s'étonner que l'illustre artiste, victime de ces combinaisons funestes, soit mort à trente-sept ans, consumé par la double ardeur du plaisir et du travail ?

Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci sont les trois plus grandes figures d'artistes de la dernière époque de la renaissance. Chacun d'eux cultiva toutes les branches de l'art, et avec succès. Michel-Ange et Léonard de Vinci eussent été de grands poëtes et de grands écrivains, s'ils n'eussent été les premiers artistes de leur époque. Il s'en est peu fallu que ce dernier ne se plaçât immédiatement après Michel-Ange et ne prît le pas sur Raphaël. Il ne lui manqua, pour cela, que de vivre un peu plus pour lui-même, de savoir, au besoin, s'isoler et se défendre des avances des grands seigneurs, comme Raphaël sut le faire. Il lui manqua aussi un amour profond et dominant pour un art quelconque, auquel il subor-

[1] Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs*, etc.; traduction de MM. Léclanché et Jeanron, t. IV, p. 241.

donnât ses autres goûts, et au besoin ses autres passions : l'amour de Michel-Ange pour la statuaire, de Raphaël pour la peinture. La fameuse composition du Cénacle et les tableaux, en si petit nombre, qu'a laissés Léonard de Vinci peuvent le disputer aux meilleurs ouvrages de Raphaël. Le jet est moins abondant, l'exécution moins souple, moins riche ; mais le sens est plus profond et le caractère plus marqué. Toutefois ces rares chefs-d'œuvre ne suffisent pas pour remplir une aussi longue carrière que celle fournie par Léonard de Vinci. C'est que, tandis qu'il se livrait à cet art de la peinture, qui n'était, pour lui, qu'une sorte de distraction, il sculptait une statue équestre de proportion colossale, écrivait des traités sur la physique et les arts, canalisait le Milanais, se rendait compte des causes de la couleur bleue des ombres et de la lumière cendrée de la lune, indiquait les diverses applications que l'on pouvait faire de cette force qui devait dormir encore trois siècles, et qu'on appelle *la vapeur*. Courtisan d'abord, puis écrivain, statuaire, ingénieur, astronome, physicien, Léonard disséminait ses forces, tandis que Raphaël les concentrait sur un seul objet, multipliait les chefs-d'œuvre, et, malgré sa courte existence, atteignait à cette limite suprême de la perfection et de la beauté qu'on n'a pas encore dépassée.

Raphaël, comme Masaccio, est mort dans la force

de l'âge et du talent, tué par le plaisir et par une erreur de médecin. Giorgione, son contemporain, qui eût été le plus grand peintre de l'école vénitienne s'il eût vécu, est mort d'amour à trente-quatre ans, neuf années avant Raphaël ; Morto da Feltre, un de ses élèves, lui avait enlevé sa maîtresse. Nous doutons fort que Raphaël ait jamais connu cet amour qui tue, cet amour comme les modernes l'ont compris ou inventé, l'amour de Werther ou de la religieuse portugaise.

Son caractère était trop sociable et trop poli, son existence trop brillante, sa vie trop occupée pour qu'il pût aimer profondément ; l'amour moderne est un fruit du loisir et de l'isolement.

Raphaël ne connut que cet amour physique auquel l'antiquité avait sacrifié. Le peintre de Psyché et de la Galatée aima comme les Grecs avaient aimé, comme Apelles et Zeuxis, ses aïeux. Dans les bras de la Fornarina, il lui redisait, comme Catulle, le sublime poëte des sens, à Lesbie :

> Da mihi basia mille, deinde centum,
> Dein mille altera !

Et ce sont ces mille baisers qui ont tué l'aimable grand homme.

Ceux qui condamnent les ouvrages des derniers temps de Raphaël comme entachés de paganisme

n'ont donc point tout à fait tort. Mais l'orthodoxie, si essentielle en matière de dogme, n'est, en ce qui touche les arts, que d'une importance très-secondaire. Vouloir astreindre l'art aux prescriptions rigoureuses du catholicisme, c'est le ramener aux naïves et incorrectes ébauches des catacombes. Nous avons prouvé, dans l'occasion, quelles étaient nos sympathies, nous dirons plus, notre respect, pour ces commencements de l'art, et cependant nous n'hésitons pas à proclamer que nous préférons infiniment les madones de Raphaël aux vierges de Saint-Luc ou des catacombes.

Nous ne croyons donc pas qu'il faille défendre Raphaël contre ceux qui font dater la décadence de l'art de son émancipation, qui déclarent la Transfiguration un tableau profane, et les madones de Saint-Sixte et de Foligno des types mondains et presque païens.

Ces accusations sont de tous les temps et de tous les lieux. Nul doute que les fervents d'Athènes ne les aient formulées contre Phidias, quand il substitua sa Minerve et son Jupiter Olympien aux simulacres archaïques de l'âge antérieur. Elles font sourire tout homme qui, abstraction faite d'un idéal étroit et dogmatique, a le sentiment des arts ; elles ne méritent pas une réfutation.

Quel siècle que celui qui fut illustré par ces génies incomparables, et quel séjour devait présenter Rome

à l'époque où Raphaël venait d'achever les stanzes du Vatican, les fresques de la Farnésine, et où Michel-Ange terminait la décoration de la chapelle Sixtine! Les Médicis, qui portaient la tiare ou qui gouvernaient Florence, semblaient avoir hérité de ce goût pour les arts qu'avait leur père, nommé, à si juste titre, *Laurent le Magnifique*. Ils possédaient, comme lui, ce sentiment passionné pour le beau dans tous les genres, qui est si rare dans nos contrées occidentales. Laurent aimait les arts pour eux-mêmes, pour le plaisir qu'ils lui donnaient, et qu'il était plus à même de ressentir que tout autre. Laurent avait, en effet, ce tour d'esprit, à la fois ironique et supérieur, qui déconcerte la routine et la médiocrité, et qui n'admet rien de banal. Il éprouvait aussi ce besoin de fonder et de créer propre aux natures d'élite. Il devina Michel-Ange enfant, et nous devons peut-être à sa protection perspicace le plus grand génie des temps modernes.

Ses héritiers et ses fils recueillirent ce qu'il avait semé. Laurent le Magnifique fut le père de l'aimable Léon X, qui, plus heureux que lui, donna son nom à cette grande époque.

Pendant le cours de ce brillant XVI^e siècle, le foyer allumé à Florence et à Rome s'étendit dans toutes les directions, enveloppant l'Italie entière de ses clartés les plus brillantes. Aux écoles florentine et romaine viennent s'adjoindre trois groupes plus

septentrionaux, et qui forment bientôt trois grandes et nouvelles écoles : l'école de Bologne, l'école de Venise et l'école lombarde. Cette dernière, dont Léonard de Vinci, tout Florentin qu'il était, est le chef naturel, nous présente, par ordre de date, deux peintres fameux à divers titres, Andrea Mantegna (1450-1517), l'inventeur du paysage pittoresque, et qui semble marquer la transition entre l'Italie et l'Allemagne, et Antonio Allegri dit *le Corrége* (1490-1534), élève de Mantegna et disciple de Léonard de Vinci, mais surtout de son génie. Viennent ensuite Luini, dont il faut aller, à Sarona, admirer les peintures par quelque resplendissante soirée d'été ; Salaï, l'élève chéri de Léonard de Vinci ; Gandenzio Ferrari, le Parmesan, Pietro Ligario, etc.

L'école vénitienne a pour chef le Titien, presque l'égal des trois grands maîtres du siècle, et leur supérieur pour la science du coloris. Les deux frères Bellini, Gentile et Giovanni, peuvent être considérés comme ses précurseurs et ceux du Giorgione. Ce dernier eût été son émule, si la mort ne l'eût enlevé à la fleur de l'âge, en 1511, laissant à son illustre rival une carrière de soixante-cinq années devant lui. A leur suite viennent Paul Véronèse, Tintoret, Sébastien del Piombo, Palma Vecchio, Paris Bordone, le Bassan, etc.

L'école de Bologne est en quelque sorte la fille de toutes les autres grandes écoles; c'est là que les arts

ont jeté leurs dernières et brillantes lueurs. Les Carrache, Guido Reni, l'Albane, le Guerchin, le Dominiquin, Lanfranc lui-même sont encore des peintres; mais, depuis, soit épuisement, soit fatigue, le génie italien s'est reposé.

---

## II.

### L'ART MODERNE EN ITALIE.

De curieux calculs ont établi que, depuis les premiers temps de la renaissance, l'Italie avait dépensé à bâtir et à décorer ses églises une somme égale à celle que produirait la vente de sa superficie tout entière. Il n'est donc pas surprenant que, pendant près de trois siècles, ce pays ait été le sol classique des beaux-arts. Les germes qu'une latitude heureuse y avait déposés s'y trouvaient fécondés par la superstition des peuples et l'intelligent despotisme de souverains viagers qui ne voulaient pas mourir tout entiers; la piété des uns, la politique des autres, la vanité du plus grand nombre contribuèrent à la fois au rapide développement de l'art, qui leur dut bientôt une splendeur sans égale.

Les deux tiers des richesses d'un pays se trouvent d'ordinaire entre les mains des vieillards. En Italie, à Rome surtout, ces riches vieillards formaient l'aristocratie de la nation. Beaucoup étaient dans les ordres; la plupart croyaient sincèrement. Habitants

d'un pays où l'homme est naturellement passionné, et vivant à une époque de relâchement singulier, tous avaient péché dans leur jeunesse et avaient, sinon des crimes, du moins des fautes à se faire pardonner. Ils bâtissaient donc des chapelles et des églises qu'ils ornaient magnifiquement. Ces fondations remplaçaient, chez les chrétiens, les sacrifices expiatoires du paganisme. Les gens riches de la bourgeoisie imitèrent l'exemple des patriciens et des dignitaires de l'Église. Au lieu d'immoler cent bœufs noirs sur l'autel des dieux infernaux, ils commandaient de belles statues ou de précieux tableaux qu'ils plaçaient dans l'église nouvellement bâtie. Les motifs et le but étaient semblables; le résultat fut différent. Le crime et ses expiations profitèrent surtout à l'art, et de ces sacrifices d'un nouveau genre il resta autre chose que la cendre des bûchers et les ossements des victimes.

Les profanes et les incrédules, car il y en eut de tout temps, secondaient d'une autre manière ce mouvement de fécondation. Chez eux, la vanité remplaçait la foi. Un marchand qui avait fait fortune élevait un palais, qu'il décorait avec une magnificence royale. C'est à cette époque qu'Agostino Chigi fait construire le joli *casin* de la Farnésine, et choisit Raphaël pour le décorer. Ainsi le vaniteux caprice d'un banquier nous a légué les charmantes fresques de *Psyché* et de la *Galatée*.

De nos jours, il y a peut-être autant de bons

croyants en Italie que du temps de Raphaël; mais la plupart de ceux qui croient sont pauvres, et les riches n'ont pas trop de leur superflu pour empêcher les autres de mourir de faim. L'époque est aussi plus *raisonnable*. On l'a dit depuis longtemps, Luther a tué les arts en tuant les abus. On ne fait plus que de rares folies : les classes supérieures de la société s'observent, sont rangées, et, au lieu des crimes et des gros péchés d'autrefois, elles n'ont que des peccadilles à expier. Il n'y a plus, en effet, que les pauvres diables qui empoisonnent ou qui tuent; le crime a perdu sa grandeur, a dérogé et s'est fait peuple.

D'un autre côté, si la vanité a toujours son empire, elle est impuissante à créer les mêmes prodiges. Il y a bien encore dans Rome quelque riche Agostino Chigi qui bâtit des palais et dépense fort libéralement son immense fortune; mais le faste, plutôt qu'un goût délicat, préside à la décoration de ces édifices. Est-ce la faute du fondateur? Ne serait-ce pas plutôt une triste nécessité de l'époque? Où trouver un Raphaël pour les orner de ses chefs-d'œuvre?

La peinture, en effet, est à peu près morte en Italie; Camuccini, à Rome, Benvenuti, à Florence, Appiani, Bossi et Sabatelli, à Milan, sont les derniers peintres de ce pays qui aient obtenu une certaine vogue. L'Europe a entendu prononcer leur nom; les Italiens les regardent comme de grands artistes. Benvenuti et Camuccini ont fait école, et, comme ils

étaient à peu près seuls, ils ont facilement trouvé moyen de s'enrichir; mais leur réputation et leur fortune ne prouvent qu'une seule chose, la décadence de l'art et le mauvais goût du public. Appiani et Bossi, le copiste du Cénacle de Léonard de Vinci, ne se sont pas non plus élevés beaucoup au-dessus du médiocre; Sabatelli, mort il y a quelques années, est le seul des trois Milanais qui ait laissé briller des éclairs de génie.

Quant aux peintres que l'on appelle, en Italie, de second ordre, nous ne savons vraiment dans quel rang les classer; à de très-rares exceptions près, ils occupent ces espaces ternes qui s'étendent du médiocre au pire. A Milan, le nombre de ces peintres est considérable, et la plupart en sont encore à copier David et Girodet. Les plus hardis, ceux que leurs nombreux admirateurs placent en tête d'une nouvelle école lombarde et proclament les restaurateurs de la peinture milanaise, ne sont que de pâles imitateurs de la manière des peintres français qui ont la vogue. Ils peignent, comme eux, des sujets dramatiques empruntés à l'histoire du moyen âge; mais ils sont loin d'avoir le même talent d'exécution. Leurs tableaux, exposés au Louvre, seraient perdus dans la foule et n'auraient valu à leurs auteurs ni un éloge ni une critique. Ce que nous venons de dire des peintres d'histoire et de genre peut s'appliquer aux paysagistes et aux peintres d'architecture; si les premiers ont

oublié Léonard de Vinci, Luini et Corrége, ces derniers se souviennent peu du Mantegna et de Canaletto, et certainement, au lieu de se traîner à la remorque de l'école française moderne et d'en suivre les capricieuses évolutions, ils eussent mieux fait d'imiter ces maîtres des vieilles et magnifiques écoles lombarde et vénitienne.

Si l'on veut des noms, nous citerons d'abord M. Hayez, longtemps placé à la tête de l'école lombarde contemporaine, l'auteur de l'immense composition des croisés devant Jérusalem, du doge Foscari, de Marco Visconti, de Jeanne de Naples et de Marie Stuart; puis MM. Carlo Arrienti, le peintre de Parisina; Bellosio, le fresquiste; Poggi, Sala, Molteni, Narducci, Demin de Venise et son élève Gazotto. Tous ces artistes jouissaient d'une certaine réputation lors de mes différents voyages dans la Lombardie. Les uns n'existent plus; les autres ont fait leur chemin, ramassant plus d'écus que de gloire. Quand le génie manque, sa monnaie a cours.

L'académie de Milan est l'atelier dans lequel se frappe cette petite monnaie. La section de sculpture compte environ cent élèves; celle de peinture, le même nombre. Les élèves dessinateurs sont au nombre de deux cents; les architectes, de cinquante. Joignez à cela les élèves ornemanistes, au nombre de près de trois cents, et vous aurez un total fort respectable.

Remarquez, en outre, que la plupart des villes de

quelque importance ont leur académie, ainsi que Milan. Quelques-unes, comme Bergame, sont même très-richement dotées. En 1797, le comte Jacob Carrara fit don, par testament, à cette ville, de sa fortune, montant à 350,000 francs, pour la fondation d'une académie des arts. Sept membres, nommés à vie, sont à la tête de cet établissement, qui compte plus de cent élèves. Nous doutons fort que cet enseignement produise de brillants résultats, si nous en jugeons, du moins, par l'exemple donné par ceux qui le dirigent. L'un de ces professeurs, M. Diotti de Casalmaggiore, chargé de la décoration à fresque du dôme de Crémone, avait à peindre une Ascension. Il a imaginé, pour rendre sa composition plus saisissante, de supprimer absolument la figure du Christ; on n'aperçoit que l'empreinte de ses pieds sur le sable, devant laquelle ses disciples sont en adoration. Les élèves de ce maître sauront, du moins, éluder les difficultés.

L'académie de Venise ne compte pas moins de trois cents élèves. Le peintre Puliti et le sculpteur Sandomenighi ont longtemps dirigé cet établissement. Le premier est le Benvenuti de Venise. On remarquait, après eux, MM. Gregoletti, Liparini, Malatesti, Dusi, Borsato, Lazari, Santi, Orsi, les trois Schiavoni, le père et les deux fils, etc. Voilà bien des héritiers des Titien et des Paul Véronèse. Liparini est peut-être le plus distingué de ces peintres. On cite ses ta-

bleaux de Marino Faliero et de Caïn après le crime. Malatesti s'est surtout attaché à la recherche des procédés d'exécution matérielle des anciens maîtres vénitiens. Il croit avoir retrouvé le coloris de Titien et de Giorgione. Il est à craindre que cette préoccupation ne lui ait fait oublier l'étude de la nature.

Bologne a ses peintres comme Milan et Venise. Longtemps M. Pietro Faruccelli a été le plus renommé de ces artistes. C'est un homme d'une merveilleuse facilité, qui peint dans la manière de Tiépolo; disons-le, c'est plutôt un grand décorateur qu'un véritable peintre d'histoire. Bologne a, de plus, un grand nombre d'ouvriers de talent; car nous ne pouvons pas donner le nom d'artistes à ces peintres que M. Guizardi, l'étonnant pasticheur, avait enrôlés sous sa bannière. L'art, pour eux, n'est pas même une honnête industrie; c'est un métier de faussaire, où le plus habile est celui qui trompe le mieux. Non contents de pasticher les vieux maîtres, ils copient littéralement leurs compositions ignorées sur des toiles en lambeaux ou des panneaux vermoulus; puis, quand ils ont soigneusement sali leur ouvrage, ils profitent de l'ignorance des connaisseurs de passage, russes ou anglais, pour vendre ces copies comme de précieux originaux. Beaucoup de ces étrangers sont dupes, mais beaucoup aussi ne sont trompés que parce qu'ils veulent bien l'être. N'est-ce pas une véritable bonne fortune que de pouvoir enrichir sa galerie de Saint-Pé-

tersbourg ou de Londres de tableaux du Corrége, de Raphaël ou du Garofalo, qu'on a eus pour rien?

A Florence, du moins, le culte de l'art est plus pur, et il n'y a de procès à faire qu'à la médiocrité des artistes. Benvenuti, le triste décorateur de la coupole de Médicis, à San-Lorenzo, a été enseveli dans son triomphe. Bezzuoli a d'abord timidement imité Gérard; puis M. Delaroche, auquel il semble avoir dérobé ses derniers tableaux, mais surtout sa *Mort de Strozzi*. MM. Benvenuti et Bezzuoli ont été tous deux à la mode pendant un quart de siècle; aussi ont-ils laissé de nombreux élèves. Mais l'espoir de la peinture n'est pas là, et, si Florence est peut-être la seule ville de l'Italie où cet art semble appelé à de nouvelles destinées, ce sera moins à ces artistes qu'à cette jeune école de dessinateurs, qui remontent sévèrement aux grands et éternels principes de l'art, et qui s'inspirent à la fois de Masaccio, de Fra Angelico et de la nature, qu'elle devra sa résurrection. L'amour de la nouveauté les ramène au simple et au vrai, et déjà, parmi ces artistes, moins absolus et plus intelligents que les *puristes* de Rome, on compte de grands dessinateurs, en tête desquels nous placerons M. Carlo della Porta. Qu'ils deviennent aussi habiles coloristes qu'ils sont bons dessinateurs, et l'école florentine n'aura pas déchu. Un peu intolérants, comme la plupart des novateurs qui débutent, quelques-uns poussent sans doute le rigorisme trop loin. Il en est parmi eux qui regar-

dent un voyage à Rome comme la plus périlleuse des épreuves, cette ville passant, à Florence, pour la corruptrice du goût. « Nous nous y perdrions, » disent-ils naïvement. Si le Bernin et son école, qui, dans le courant du dernier siècle, ont gâté la plupart des monuments de Rome, motivaient seuls ces craintes, nous les regarderions comme fondées; mais il est tels de ces messieurs qui, à l'exemple de nos artistes néo-chrétiens, font remonter la décadence à Raphaël et à Michel-Ange, et qui redoutent jusqu'à l'influence des ouvrages de ces sublimes corrupteurs du goût, de ces chefs de l'école *matérialiste,* comme ils disent. Libre à eux de spiritualiser l'art : souhaitons, néanmoins, qu'ils le tiennent toujours à la portée des sens, car nous croyons fermement que la peinture, tout en plaisant à l'esprit, doit, avant tout, satisfaire les yeux; souhaitons aussi que des artistes d'un vrai talent renoncent à ce fatal système d'exclusion qui rendrait inféconds de beaux germes que le souffle vivifiant de la liberté peut seul développer : qu'ils songent bien qu'ils tiennent entre leurs mains l'avenir de la peinture en Italie, et qu'ils se hâtent de se départir d'un rigorisme mesquin, qui, au lieu des restaurateurs de l'art, ne ferait d'eux que les *cruscante* de la peinture.

Les novateurs florentins se sont donc éloignés de Rome avec le même empressement que d'autres mettent à s'en rapprocher; la dégradation qui afflige l'art

de la peinture dans cette ville, où jadis il était si florissant, pourrait seule leur servir d'excuse. Cette dégradation est inimaginable, et l'on ne peut s'en former une juste idée qu'en parcourant les salles nouvelles du Vatican, en voyant à quels hommes il a été donné de continuer l'œuvre de Raphaël. Les salles de la bibliothèque sont le monument le plus curieux de ce genre.

Ces salles sont décorées d'arabesques et de peintures à fresque représentant les principaux événements qui ont signalé la vie si agitée du pape Pie VII. Le sujet, comme on voit, ne manquait ni d'intérêt ni de grandeur ; l'artiste chargé de ce travail n'a trouvé là qu'une occasion de couvrir les murailles d'une suite de ridicules compositions, bonnes tout au plus à servir d'enseignes au spectacle de Cassandrino. Ordonnance, dessin, coloris, tout est à l'avenant. Les allures de ces petits personnages, de 1 pied ou 2 de haut, sont tellement comiques, qu'il est impossible de ne pas éclater de rire devant les scènes les plus sérieuses d'un drame où un pape joue le premier rôle. Le très-faible plafond de Raphaël Mengs, qui orne une de ces salles, gagne tellement à ce voisinage, qu'on le prendrait pour un chef-d'œuvre.

Les fréquentes expositions de peintures modernes qui ont lieu dans cette métropole des arts offrent un spectacle d'un autre genre, mais non moins singulier. Il y a quelques années, nous vîmes, à la porte

du Peuple, l'une de ces expositions payantes, au profit des indigents de la ville. Russes, Saxons, Suédois, Anglais, Suisses, Prussiens, Hongrois, Italiens s'étaient empressés d'y envoyer leurs ouvrages, et, disons-le en passant, parmi ces tableaux venus, en quelque sorte, des quatre coins de l'Europe, il eût fallu chercher longtemps pour trouver, je ne dirais pas un chef-d'œuvre, mais une œuvre supportable. Quant aux Romains, on ne se figurerait jamais par qui ils étaient représentés dans ce congrès de tous les peuples : par deux ou trois mauvais peintres de paysage et d'intérieur, et par trois femmes qui font des copies sur porcelaine d'après Raphaël et le Corrége [1]. MM. Camuccini et Agricola n'ont donc pas laissé d'héritiers.

Longtemps M. Camuccini a joui, à Rome, de la même célébrité que M. Benvenuti, à Florence; c'était le Raphaël du siècle, à en croire ses concitoyens : nous le nommerions, nous, le David de l'Italie. M. Camuccini n'a été, en effet, que la doublure affaiblie du peintre de *Brutus* et des *Horaces*, dont il a naturalisé l'école par delà les Alpes. En France, il se serait placé

[1] Voici la curieuse statistique de cette exposition : quinze ou vingt Allemands, Saxons, Suédois, Prussiens, Suisses ou Hongrois, parmi lesquels le portraitiste suédois Sodermali, l'aquarelliste Mayer et l'Allemand Schubert, auteur du *Bon riche*, méritent seuls une mention particulière; trois Anglais, un Français inconnu, les artistes français de quelque valeur qui habitent Rome s'étant abstenus; une vingtaine d'Italiens des provinces, Piémontais, Padouans, Toscans, Bolonais, Gé-

tout naturellement à la suite des Guérin, des Lethiere, des Meynier et des Menjaud ; à Rome, par ce temps de décadence et de pauvretés, il s'est trouvé au premier rang. M. Camuccini n'a été, à proprement parler, qu'un habile artiste qui travaillait raisonnablement ses ouvrages et vivement ses succès, et qui a eu autant de savoir-faire dans ses salons que dans son atelier. M. Camuccini a été l'analogue de notre Gérard ; homme de goût avant tout. Si son talent a paru contestable, les grâces de son esprit et le charme de ses manières l'ont fait ranger au nombre des plus aimables Romains. Un homme d'esprit, doué d'une certaine dose de talent et de bonne opinion de soi-même, passe aisément, auprès du vulgaire, pour un homme de génie ; il n'est donc pas surprenant que les nombreux amis de M. Camuccini l'aient proclamé le premier des peintres de l'époque. A notre avis, cette réputation fut quelque peu usurpée.

M. Camuccini, praticien exercé, dessinateur pré-

nois et Napolitains, imitant les peintres de genre Léopold Robert et Horace Vernet, les peintres de portrait Kinson ou Dubufe, les peintres de paysage Gaspard Poussin ou Claude Lorrain, le plus grand nombre dénués de toute valeur et n'imitant personne ; enfin les Romains Facetti et Castelli, qui en sont encore à pasticher Michallon ; Porcelli, qui voudrait imiter Granet ; et mesdames Clelia Valeri, Bianca Festa et Enrichetti Narducci, qui toutes trois font des copies sur porcelaine. Je demandai pourquoi les peintres d'histoire n'avaient rien envoyé à cette exposition.— « Par une raison bien simple, me répondit-on ; c'est qu'il n'y a pas de peintres d'histoire à Rome. Landi et Camuccini ont enterré la synagogue. »

cis, et qui entendait à merveille la partie matérielle de l'art, a débuté par faire d'excellentes copies des grands maîtres de l'école romaine. On cite de lui, dans ce genre, un véritable tour de force. La fameuse *Déposition de croix* de Michel-Ange de Caravage était au nombre des tableaux que la victoire avait mis entre les mains des Français, et allait être envoyée à Paris. M. Camuccini en fit la copie en vingt-sept jours, et cette copie, d'une fort belle exécution, rappelait d'une manière frappante l'énergique grandeur et l'expression passionnée de l'original. M. Camuccini reproduisit avec un égal bonheur plusieurs des tableaux les plus renommés de Raphaël; mais, lorsqu'il puisa dans son propre fonds, il fut moins heureux, et ses grandes compositions, si vantées, sont de très-médiocres ouvrages. La *Mort de César*, la *Mort de Virginie, Cornélie, mère des Gracques*, le *Banquet des dieux*, au palais Torlonia, et sept ou huit autres *grandes pages*, de plusieurs centaines de pieds carrés, nous reportent, pour la manière et le choix des sujets, aux beaux temps de l'école de David. La *Mort de César* est le meilleur de ces tableaux, que le *Brutus condamnant ses fils*, de Lethiere, semble avoir tous inspirés. L'exactitude historique est à peu près le seul mérite de cette composition, dont l'ordonnance est trop compassée. Rien de plus froid, en effet, que ce groupe des conjurés à l'œuvre; rien de moins naturel que cette figure de César qui tombe en étendant

les bras. Ce sont des acteurs qui répètent leur rôle derrière la rampe d'un théâtre, et l'on s'attend à ce que, tout à l'heure, de pompeux alexandrins sortiront de leur bouche. Le seul de ces personnages qui laisse un souvenir, c'est le faible Cicéron, ce type de l'irrésolution politique ; tandis qu'on frappe le dictateur, il reste assis dans sa chaise curule, n'osant s'opposer ni du geste ni de la voix à un assassinat qu'il déplore, et dont il calcule déjà les conséquences, mais surtout les conséquences qui peuvent le toucher.

La *Mort de Virginie, Cornélie, mère des Gracques,* la *Continence de Scipion,* le *Banquet des dieux* sont de ces œuvres d'une médiocrité transcendante, dans lesquelles on trouve peu à reprendre et encore moins à louer. Ce sont des scènes des tragédies de Campistron ou de la Harpe transportées sur la toile. L'ordonnance est convenable, le dessin correct, l'exécution irréprochable ; il n'y manque qu'une seule chose, la vie, que le génie seul peut donner.

M. Agricola, l'un des élèves de ce vieux et fantasque Battoni, qui donnait des leçons de goût au cardinal de Bernis, et qui fit tant de bruit, à Rome, vers la fin du dernier siècle, a été le modeste rival de M. Camuccini. M. Agricola a commencé, comme son maître, par peindre des portraits, puis il se mit sagement à la suite de Raphaël et d'André del Sarto, et se fit le peintre des madones du XIX^e^ siècle. Ces vierges de M. Agricola sont beaucoup trop mon-

daines. Ce sont de terrestres et coquettes beautés, dans lesquelles il n'est pas possible de retrouver la mère d'un dieu fait homme. M. Agricola est à Raphaël, peintre des madones de Foligno et du Baldaquin, ce que M. Camuccini est à Raphaël, peintre du Châtiment d'Héliodore, d'Attila, ou de la Bataille de Constantin, contre Maxence. C'est un écho faible et détourné, qui ne répète qu'un mot du discours.

Parmi les artistes romains qui, depuis le commencement du siècle, ont joui d'une certaine réputation, et qu'on peut considérer comme le chaînon rattachant l'époque actuelle à celle de Battoni et du dernier siècle, on cite, après MM. Camuccini et Agricola, Landi et le Français Vicar, qui a passé toute sa vie à Rome, où il continuait David. Le plus bel œuvre de ce peintre fut sa magnifique collection de dessins des maîtres italiens, qu'il a léguée au musée de Lille. Viennent ensuite MM. Podesti, Coghetti, Paoletti, Fiorini, etc. La plupart de ces artistes ont concouru à la décoration de la villa Torlonia. On distingue, dans le nombre, les fresques des dieux de la Grèce de M. Coghetti, et l'histoire d'Alexandre du même peintre. Mais quel abîme entre ces fresques et celles de la Farnesina!

Ces artistes, qui continuent Camuccini et les Grecs, et qui formaient ce que l'on appelait la *vieille école*, ont vu se former devant eux une secte nouvelle, qui, à l'imitation des Allemands établis à Rome et

des dessinateurs florentins, n'a plus étudié que les maîtres archaïques, et n'a plus rien trouvé à admirer postérieurement à l'an 1500. Les vieux peintres qui jouissaient de la vogue se sont naturellement révoltés contre cette intolérance, et ont appelé ces novateurs des *barbares*. « Une triste secte, vomie par les contrées ultramontaines [1], » les ultramontains, ont riposté en appelant leurs adversaires les *traînards de David*. Puis la guerre s'est envenimée; on en est venu aux gros mots : *sciocchezza, scempiaggine* ont été renvoyés d'un camp à l'autre. Aujourd'hui toute cette fougue est amortie, et les novateurs l'ont emporté.

Les peintres Sanguinetti de Pérouse, Ridolfi de Lucques, qui vient de mourir, Consoni, Cochetti, Minardi étaient à la tête du parti des puristes. Le Campo Santo de Pise était leur quartier général, et tous ne juraient que par Giotto et Masaccio. L'imitation était trop rigoureuse, le style trop timide et borné à un mode trop restreint pour amener de grands résultats; les jolis dessins de M. Minardi, si coquettement archaïques, sont à peu près tout ce qui restera de cette grande prise d'armes. Les pastiches sont innombrables; nous attendons encore les chefs-d'œuvre.

L'académie de Saint-Luc, à Rome, comptait, il y a quelques années, trois cent cinquante élèves architectes, peintres, sculpteurs. C'est là que se recrutait la vieille école.

[1] *Trista e audace setta vomitatasi d'Oltremonte.*

A Milan, à Venise, à Florence et à Rome, j'ai consulté beaucoup d'hommes de goût au sujet de cette profonde décadence de l'art. Les Milanais me répondaient : Comment voulez-vous que, sous le gouvernement de proconsuls avares, méthodiques et froids, les arts fassent aucun progrès? Les gens qui lésinent sur tout, qui font venir de Vienne leurs épingles et leurs boutons d'habits, n'ont guère de florins à dépenser pour acheter des tableaux.— La peinture, c'est du superflu, me disait un Vénitien, et c'est tout au plus si nos familles nobles ont le nécessaire. La grande affaire pour elles, c'est de ne pas mourir de faim, d'empêcher leurs palais de s'écrouler dans les canaux; les maçons et les boulangers emportent la meilleure partie de leurs revenus. — Rendez-nous la liberté et les passions fortes, et nous aurons encore de grands artistes, vous disent les Bolonais. — Que nos grands seigneurs et nos banquiers soient moins avares, et nos académiciens moins intolérants; qu'ils fassent un plus noble usage de leur amour-propre et de leur science; que les uns préfèrent les jouissances de l'esprit et du goût à la satisfaction de *paraître;* que les autres ouvrent la porte un peu plus grande à l'intelligence, et vous verrez renaître une nouvelle génération de peintres de génie, vous répètent les Florentins. Les Romains accusent leur gouvernement égoïste et leur pauvreté; les Napolitains, le matérialisme des gens riches et la trop grande vivacité in-

tellectuelle de leurs artistes, qui exclut la patience, vertu sans laquelle le génie ne peut prendre son entier développement. A toutes ces causes de misère et de stérilité il faut en ajouter d'autres qui les dominent et qui ne sont pas moins réelles, l'espèce de décadence morale des divers peuples italiens, leur prostration chaque jour croissant, et la perte de cette liberté, qu'ils n'ont fait qu'entrevoir et dont ils ont si vite abusé. — Si nous n'avons plus de grands peintres, disent tristement quelques amateurs fatalistes, c'est que ce n'est plus la *saison*. — Ce mot résume tout, et, en le prononçant, on voit qu'ils comptent sur l'avenir, et qu'ils espèrent que la *saison* reviendra.

Les artistes qu'un amour-propre ridicule n'aveugle pas, et qui, pour avoir couvert quelques pieds carrés de toile, ne se croient pas des Michel-Ange ou des Raphaël, sont presque tous du même avis; ils avouent franchement leur infériorité, et ils l'attribuent tout naturellement au manque d'emploi de leur talent. — On n'aime plus la peinture, disent-ils; faut-il faire tant d'efforts pour contenter des indifférents? — La désespérante supériorité de ceux qui les ont précédés dans la carrière, la comparaison écrasante des chefs-d'œuvre consacrés qui remplissent leurs galeries les jettent aussi dans une sorte de découragement atonique, qui tend encore à accroître cette paresse naturelle aux peuples méridionaux. L'entraînement du climat, la trop grande facilité de la

vie, qui ne leur permet pas de connaître le prix du temps, le manque absolu d'émulation, le défaut d'amour pour leur art, qui, pour eux, n'est plus qu'un misérable gagne-pain, condamnent bientôt à la médiocrité ceux qu'un premier succès, un accident heureux avait, un moment, mis en évidence ; ils songent moins à se satisfaire qu'à plaire à la foule, dont ils étudient les caprices et les grossiers instincts. Si, chaque jour, l'art de la peinture dégénère et se corrompt, si l'indifférence des gens riches et puissants, si le mépris des gens de goût ont pris la place des encouragements et des éloges d'autrefois, les artistes doivent s'en prendre plutôt à eux-mêmes qu'au système de gouvernement et au plus ou moins de libéralité et de goût de leurs patrons. Leur art, qu'ils n'aiment pas, les trahit ; le public, qu'ils méprisent, les abandonne.

Ce qui vient à l'appui de ces considérations, c'est que l'Italie, qui n'a plus de peintres, a encore des architectes et des statuaires ; ceux-ci ont pris leur art au sérieux et l'ont aimé avec passion ; l'art a répondu à leurs avances et leur a été fidèle. Ces architectes et ces statuaires sont de beaucoup supérieurs aux peintres, et parmi les statuaires il est des hommes d'un rare talent, nous dirons presque des hommes de génie.

Si nous nous occupons d'abord des architectes, nous conviendrons que les hommes qui ont bâti les

théâtres de Gênes et de Naples, qui ont achevé le dôme de Milan, restauré la cathédrale de Pise, et qui, à Rome, relèvent de ses ruines l'église de Saint-Paul-hors-des-Murs, satisfont à certaines conditions de l'art. Ils ne manquent ni de fécondité ni de science; la connaissance approfondie des ressources et des secrets du métier leur a été transmise traditionnellement, et cependant ce sont plutôt des ouvriers savants que des génies supérieurs. S'ils plaisent, c'est moins à la sublimité de leurs conceptions qu'à d'ingénieuses combinaisons et à d'heureux tours d'adresse qu'il faut attribuer leur succès.

Prenons pour exemple la restauration ou plutôt la reconstruction de l'église Saint-Paul-hors-des-Murs par l'architecte Palletti; c'est l'ouvrage capital du moment (1840).

On sait que cette vieille basilique, dont Constantin avait jeté les fondements et qu'Honorius avait achevée, fut détruite par un incendie, le 25 juillet 1823, la veille de la mort du pape Pie VII. Cent trente-deux colonnes soutenaient non pas la voûte, mais la charpente de cèdre qui portait le toit de l'église. Quatre rangées de vingt colonnes chacune divisaient la basilique en cinq nefs; les quarante colonnes de la nef centrale étaient les plus précieuses. Vingt-quatre de ces colonnes provenaient du mausolée d'Adrien, aujourd'hui château Saint-Ange; chacune d'elles était formée d'un seul bloc de marbre violet d'Afrique. Le

malheur a voulu que la charpente enflammée de la toiture, en s'abîmant, ait justement rempli cette nef du milieu et une partie des nefs latérales. L'ardeur d'un pareil foyer calcina et fit éclater ces belles colonnes. Celles qui décoraient les nefs latérales souffrirent également ; la plupart, quoique fendues du haut en bas, étaient restées debout comme par miracle ; l'église ne présentait plus qu'une masse de ruines, mais l'ensemble de ces ruines était des plus imposants. On eût pu déblayer l'édifice des cendres et des débris de charpente qui l'encombraient, laisser debout ces colonnes à demi rompues à travers lesquelles on entrevoyait des pans de murs démantelés et toute la tribune revêtue de mosaïques gigantesques que l'incendie avait respectées. On aurait eu ainsi une ruine chrétienne de l'effet le plus sévère et le plus grandiose, une digne rivale des ruines païennes de la vieille Rome ; on a mieux aimé tout abattre pour tout reconstruire ; la tribune seule est restée dans son état primitif. Cette réédification d'une église tout à fait inutile et située dans une plaine empestée par le mauvais air n'est pas heureuse [1]. Les vénérables mosaïques de la tribune (elles dataient de 440), légèrement altérées par la flamme, ont été remises entièrement à neuf, et ont pris une fraîcheur et une sorte de

[1] Pendant l'été, on n'y laisse qu'un seul moine pour gardien ; cet homme communie et se confesse comme un condamné à mort. Rarement il passe la saison.

vernis moderne qui suffiraient seuls pour détruire l'ancienne harmonie de l'édifice et pour lui ôter cette physionomie austère et chrétienne qui le distinguait. Les cent trente-deux colonnes de marbre antique sont remplacées par autant de colonnes de granit de Lombardie. Cinquante ou soixante de ces colonnes sont déjà debout, entre autres les colonnes maîtresses à chapiteaux doriques de la nef centrale. Ces colonnes occupent, il est vrai, la place des belles colonnes de l'ancienne basilique, mais elles ne les remplacent pas. Le fût, d'un gris bleuâtre et poli de la veille, les chapiteaux en marbre blanc, d'un travail un peu sec, n'auront ni l'élégance, ni la légèreté, ni le fini des marbres antiques; nous doutons même que leurs proportions soient parfaitement semblables, et pourtant chacune de ces colonnes coûte des sommes énormes. Les arcs demi-circulaires qu'elles supportent sont formés de grands blocs de marbre blanc, comme dans l'ancien édifice. Ces voûtes, courant de chapiteaux en chapiteaux, étaient une innovation dans les premiers temps du christianisme où cette basilique fut construite, et sans doute une innovation religieuse. L'arc remplaçait la ligne droite de l'entablement des temples grecs; c'était un premier acheminement vers l'ogive. Lorsque l'on débattit devant le pape Léon XII le projet de reconstruction de la basilique, il fut question de remplacer ces arcs par un entablement fort simple, moins dispendieux, mais qui eût dénaturé le

caractère de l'édifice; les architectes tinrent bon, et ils eurent raison.

Pourquoi n'ont-ils pas montré une égale fermeté lorsqu'on a résolu de recouvrir, par des plafonds ornés de rosaces et de dorures, les cinq nefs de la basilique? Si l'on voulait absolument masquer la nudité des énormes poutres qui supportaient la toiture, et qui donnaient à l'ancien édifice quelque chose de si austère et de si religieux, pourquoi n'ont-ils pas insisté pour que ces plafonds fussent voûtés? Ces lambris tout plats, ornés de rosaces et de caissons dorés, diminueront singulièrement la grandeur de l'édifice et lui donneront l'aspect coquet et mondain des églises des Jésuites et de Sainte-Marie-Majeure; on peut déjà juger de cet effet par le plafond de la tribune, qui est achevé. Cette faute est capitale, un architecte de génie ne l'eût pas commise; un architecte de génie n'eût pas, du reste, voulu copier un monument, il en eût construit un autre d'après ses plans.

Il n'est pas moins vrai que cette église, moitié ruine, moitié neuve, est aujourd'hui l'un des monuments les plus curieux de l'Italie. Comme on travaille ici de tradition, et que la partie technique de l'art, que ses *moyens*, en un mot, sont les mêmes qu'il y a trois siècles, on peut se figurer qu'on assiste à la construction de quelqu'une de ces magnifiques églises de Rome, de Saint-Pierre, d'Ara-Cœli ou de Saint-Jean-de-Latran. Voici, de ce côté, les ateliers des charpen-

tiers et des menuisiers où l'on travaille les énormes poutres de sapin qui doivent soutenir la toiture et les bois sculptés des plafonds; sous ces hangars, les mouleurs et les marbriers sont à l'ouvrage : dans l'un, on scie les marbres et les granits échappés au feu, on sépare les parties calcinées et cariées des parties saines qui serviront à lambrisser les autels ou à orner les murailles de pilastres et de colonnettes ; dans un autre, on polit les marbres sciés ou les colonnes nouvellement débarquées : ces colonnes de granit d'un seul morceau sont extraites des carrières de Baveno, sur le lac Majeur, non loin des îles Borromées. Du lac, elles passent sur le Naviglio-Grande, et du Naviglio-Grande dans l'Adriatique; elles font ensuite le tour de l'Italie méridionale et remontent le Tibre, sur les rives duquel on les débarque à deux cents pas de l'église en construction. Ces colonnes, revêtues de cordes pour éviter les avaries et transportées sur des rouleaux, remplissent des hangars où l'on s'occupe à les polir. Il faut près de trois mois pour polir une seule colonne, et malheureusement, comme nous l'avons dit tout à l'heure, le ton de ces granits est d'un gris bleu un peu cru que le vernis du temps pourra seul adoucir.

L'atelier des sculpteurs n'est pas le moins curieux; on y termine plusieurs colosses en marbre blanc de 25 à 30 pieds de haut, et qui n'ont guère que le mérite de la masse. Là nous avons été témoin d'un

spectacle tout à fait propre à l'Italie : des galériens travaillaient le marbre sous la direction d'un maître sculpteur, et le travaillaient avec talent; mais, néanmoins, ce n'était là que de la sculpture de décoration. Le gouvernement romain ne peut entreprendre de si grands travaux qu'en embrigadant un grand nombre de ces forçats avec les autres ouvriers, qui les accueillent sans répugnance. Grâce à ce concours, le prix de la main-d'œuvre devient presque nul. Lors de ma visite à Saint-Paul-hors-des-Murs il y a quelques années, trois cents ouvriers environ y étaient employés, et cependant cette restauration, commencée en 1825, marche fort lentement; avant d'être achevée, cette église aura vu passer bien des papes.

Quelque imparfaits que soient ces travaux, ils ne sont possibles qu'en Italie, et peut-être à Rome seulement, parce qu'à Rome seulement ils peuvent être en quelque sorte exécutés gratuitement. Ces colonnes, en effet, sont données par un souverain [1], ces marbres par un autre. Ceux qui ne peuvent faire don de matériaux si précieux contribuent par des envois d'argent, de sorte que cet édifice, qui, achevé, représentera peut-être une valeur de près de 30 millions, n'en aura pas coûté 5 au gouvernement romain, et

[1] Il n'est pas jusqu'à Méhémet-Ali, pacha d'Égypte, qui n'ait voulu contribuer, pour sa part, à la réédification de la basilique chrétienne. Ce prince a fait présent au pape de quatre belles colonnes de marbre blanc égyptien, destinées à l'un des autels de Saint-Paul-hors-des-Murs.

ces 5 millions, il aura mis cinquante ans à les dépenser. Ajoutons encore qu'on ne trouve qu'à Rome des forçats qui sachent travailler le marbre, et des sculpteurs et des architectes qui veuillent bien employer ces forçats, et vivre en quelque sorte fraternellement avec eux. Remarquons, enfin, que par delà les Alpes seulement on est encore assez artiste pour faire une splendide folie de ce genre, et préférer les plaisirs du goût au *raisonnable* et à *l'utile*.

L'établissement de la *Passeggiata*, ou promenade près de la porte du Peuple, dont les Français avaient conçu l'idée du temps de leur domination à Rome, et que l'avant-dernier pape a mis à exécution, est, avec la modification de Saint-Paul-hors-des-Murs, une des plus grandes entreprises du siècle. Cette création laisse pourtant beaucoup à désirer au point de vue monumental. L'architecte Valladié, chargé du travail, s'est beaucoup trop préoccupé de l'imitation de l'antiquité et trop peu du meilleur parti à tirer de ce magnifique emplacement. Toute cette accumulation de trophées, de divinités, de fleuves, ces barbares copiés des arcs de Titus et de Constantin, et en général toutes les sculptures, bien qu'exécutées sous la direction de Thorwaldsen, produisent un effet assez peu satisfaisant. Le plus bel ornement de cette promenade est encore la vue sans égale dont on jouit au moment du coucher du soleil de derrière la balustrade de la plate-forme qui le domine.

En Italie, on est architecte par tradition, et c'est aussi d'après certaines règles traditionnelles qu'on y taille le marbre. Comparés aux chapiteaux des colonnes antiques, les chapiteaux des nouvelles colonnes de Saint-Paul-hors-des-Murs paraissent secs; les arêtes en sont aigres et dures, et l'ensemble des ornements manque de moelleux et de largeur. Comparés aux ouvrages de nos marbriers, ces chapiteaux seraient des chefs-d'œuvre, et l'exécution en paraîtrait savante et irréprochable. Plus heureux que les peintres, qui paraissent avoir oublié jusqu'aux procédés matériels de l'art, et dont la touche est aussi pauvre et le coloris aussi terne que l'imagination est stérile et la conception misérable, les statuaires et les sculpteurs italiens ont, du moins, gardé *la main*; ils modèlent le marbre comme d'autres la cire et l'argile.

Cette habileté pratique, cette adresse à tailler le marbre a trompé beaucoup d'ouvriers de talent qui, du moment qu'ils savaient copier une statue, se croyaient statuaires. Ces copistes, fussent-ils excellents, eussent-ils même égalé l'original, n'ont droit qu'à une place tout à fait secondaire.— Tout homme qui en suit un autre ne peut passer devant, disait Michel-Ange à Baccio Bandinelli, ce présomptueux copiste du Laocoon, qui se posait comme son rival.

Michel-Ange, esprit supérieur et caustique, s'amusa plus d'une fois des prétentions de ces habiles tailleurs de marbre. Un jour, tandis qu'il travaillait au tom-

beau du pape Jules II, il entendit ses ouvriers qui se moquaient d'un de leurs compagnons. Celui-ci, en achevant d'équarrir un bloc de marbre et tout satisfait de la facilité avec laquelle il en faisait voler les éclats, prétendait qu'avec un peu de patience il serait tout aussi grand sculpteur qu'un autre, que le seigneur Buonarotti peut-être. Quelques-uns de ses camarades riaient de ses prétentions, d'autres s'en indignaient, regardant ses paroles comme autant de blasphèmes.

« Cet homme a raison, dit Michel-Ange d'un air fort grave, en s'approchant de l'ouvrier : je reconnais, à sa manière de tailler le marbre, qu'il peut être aussi habile statuaire que moi ; il a seulement besoin de quelques conseils, et je vais les lui donner. »

En effet, tout en remontant sur ses échafauds et en se remettant à l'ouvrage, il crie à l'ouvrier d'enlever tel morceau du bloc de marbre qu'il a entre les mains, de pousser, de ce côté, le ciseau à telle profondeur, d'arrondir et de creuser telle partie, de laisser telle autre saillante. L'ouvrier fut conseillé ainsi tout le jour, et le soir il arriva que notre manœuvre avait achevé une très-belle ébauche.

« Eh bien! vous voyez que cet homme avait raison, dit Michel-Ange à ses ouvriers émerveillés : quelques indications ont suffi pour développer son talent naturel; maintenant, il peut faire son chemin. » L'ouvrier se jeta aux pieds du maître, en

s'écriant : « Quelles obligations ne vous ai-je pas! me voilà donc sculpteur! » Le lendemain, il essaya de travailler seul, et il fut bien surpris de voir qu'il était resté tailleur de pierre, comme auparavant.

En Italie, de nos jours, beaucoup de ces tailleurs de marbre, qui se croient de grands sculpteurs, n'ont pas même reçu les conseils d'un homme de génie; ceux qui sortent de ligne et qui, à tort ou à raison, paraissent plus sûrs de leur fait, ont étudié sous Thorwaldsen ou Canova, qui, l'un et l'autre, ont fait école, mais qui, en général, n'ont laissé que de médiocres élèves. L'école de Canova cherche le gracieux, celle de Thorwaldsen l'énergie. Pompeo Marchesi à Milan, Bartolini à Florence, et Tenerani à Rome, sont les héritiers les plus directs du talent de ces deux premiers sculpteurs de l'époque. Rinaldo de Padoue et Ghiallo, qui occupaient chacun une moitié de l'atelier de Canova, mais qui, à eux deux, étaient loin d'égaler leur maître; Bienaimé de Carrare, l'auteur de cette statue de l'*Innocence perdue*, figurée par une jeune fille nue ayant à ses pieds une colombe expirante, qu'il a répétée cinq fois et qui est devenue populaire; Finelli, l'auteur d'un fort joli groupe de l'*Amour et de Psyché*, de celui des *Trois heures*, qui appartient à M. Demidoff, et d'une statue de l'*Archange Gabriel*; le Florentin Ricci et Baruzzi de Bologne, le gracieux sculpteur de *Salmacis*, ne viennent qu'après eux.

L'école lombarde contemporaine a peut-être encore de plus hautes prétentions pour la sculpture que pour la peinture. Quand on met en doute le talent de leurs sculpteurs, les Milanais vous citent les mille statues du dôme.

Pompeo Marchesi, contemporain et imitateur de Canova, s'était placé, dès le premier quart du siècle, à la tête de cette école. C'est le principal décorateur de cet arc de la paix commencé par Napoléon, achevé par les Autrichiens, et qui est le monument le plus important exécuté, dans l'Italie du nord, depuis le commencement du siècle. Les principaux sculpteurs milanais ont concouru, avec Pompeo Marchesi, à sa décoration. Nous citerons, parmi eux, Cacciatore, les trois Monti, Pizzi, Aquisto, Guelfi, Rusca, etc. Sangiorgio est l'auteur du groupe de chevaux de bronze qui couronne le haut du monument.

Ce monument rappelle, par ses proportions, l'arc de l'Étoile, et par son architecture celui de Constantin. Le marquis Cagnola a dirigé les travaux.

Marchesi a vécu longtemps sur son passé. Accablé d'honneurs, de commissions et de travaux de toute espèce, il ne travaillait qu'à ses heures, et paraissait plus glorieux de ses élèves que de ses ouvrages. Fraccaroli de Vérone et Ferrari de Venise sont les sculpteurs les plus distingués qui soient sortis de son école.

On le voit, ce ne sont pas les artistes qui font dé-

faut à ce sol classique des arts, mais c'est le talent ou plutôt le génie qui manque aux artistes. La flamme sacrée est-elle éteinte, n'apparaît-elle que de siècles en siècles et à de longs intervalles, toujours est-il que les artistes éminents sont rares; et cependant le goût des arts est encore dans toute sa ferveur dans le nord comme dans le midi de l'Italie, le fait suivant le prouvera. Il y a une vingtaine d'années, un incendie réduisit en cendres l'atelier de Marchesi. A peine le bruit de ce malheur se fut-il répandu dans Milan, qu'une souscription fut spontanément ouverte, et peu de temps après Marchesi était en possession d'un atelier beaucoup plus beau que celui qu'il avait perdu. L'artiste reconnaissant fit présent à la ville de Milan de son groupe colossal d'Hercule et Alceste.

Bartolini fut de cette vieille race de sculpteurs italiens dont le ciseau fécond a créé des armées de statues. Il se distingua en cela des sculpteurs de l'école florentine, toujours si sobre et si sévère, Jean de Bologne excepté. Son atelier, quand je le visitai, offrait l'aspect d'un véritable musée; les projets de monuments, les bas-reliefs, les groupes et les statues à l'état d'ébauches, les bas-reliefs, les groupes et les statues achevés y étaient en grand nombre, et les bustes s'y comptaient par centaines. Toutes les célébrités européennes de l'époque semblaient s'y être donné rendez-vous.

Bartolini excelle à représenter des affections mo-

rales; il fait surtout vivre ses personnages par la pensée. Il s'attache aux moindres particularités qui peuvent lui faire connaître à fond le caractère de l'homme qui va poser devant lui, et il ne se met à l'ouvrage que lorsqu'il a achevé cette première étude, qu'il regarde comme indispensable. Je l'ai vu entrer, à ce sujet, dans des détails singuliers, en apparence fort minutieux, et dont lui seul pouvait comprendre l'importance. L'exécution des bustes de Bartolini est large, facile et parfaitement vraie. Il sait faire la chair, ce que Pampaloni, son rival de Florence dans la sculpture des bustes, paraît absolument ignorer. Il y a cent palmes de différence entre Bartolini et Benvenuti, et c'est en comparant leurs productions que l'on voit sur-le-champ de combien la sculpture l'emporte, en Italie, sur la peinture. La jeune école pourra seule remettre les choses sur le pied d'égalité, quand elle aura produit et se sera fait accepter.

Quelques-unes des nombreuses statues de Bartolini sont devenues populaires. L'une d'elles, l'*Espérance en Dieu*, a été copiée mille fois en marbre et en bronze, et, reproduite par le moulage, on la rencontre dans toute l'Europe. L'*Espérance en Dieu* de Bartolini est figurée par une jeune fille à genoux, les mains jointes et les yeux levés au ciel. L'idée, comme on voit, n'a rien que de fort ordinaire; mais l'artiste a rendu avec un singulier bonheur, dans chacune des parties de cette jolie statue, le passage de l'enfance à

l'adolescence. La pose, d'ailleurs, a un grand charme dans sa parfaite simplicité, et l'expression du visage est tout à fait angélique; on dirait une statue de Canova, mais les formes en sont moins rondes et en même temps moins grêles.

On peut voir, à Paris, dans la charmante collection de M. Portalès, une autre statue de Bartolini, qui serait la meilleure et la plus gracieuse de ses productions, si les jambes étaient plus correctes : c'est la statue d'un jeune vendangeur. Bartolini a bien senti les défauts de cette statue, car il en a fait une copie dans laquelle il s'est efforcé de les corriger.

Sa statue de la *Junon*, destinée à servir de pendant à cette adorable statue de *la princesse Pauline*, « faite par un temps chaud, » comme le disait ingénument l'aimable princesse quand on s'étonnait de sa complète nudité, est une œuvre à peu près manquée. Cette statue est couchée sur l'un des côtés, comme celle de Canova; mais l'ensemble est médiocre et prétentieux : le bras levé est détestable, le ventre est pauvre, flasque et d'une vérité par trop vulgaire; c'est une femme qu'une couche a maigrie et déformée, et qui semble avoir fait le pari de tenir le plus longtemps possible le bras levé, le reste du corps étant couché.

Les biographes du Baroche nous racontent que ce peintre ne manquait jamais de demander au modèle qui posait devant lui s'il se trouvait bien à son aise, l'aisance lui paraissant inséparable de la grâce. Je

doute fort que Bartolini ait jamais fait pareille question au modèle de la *Junon*, qui n'aurait pas manqué de lui répondre : « Cette hanche, sur laquelle tout le corps pose, me fait un mal horrible, et, s'il faut que je tienne une minute de plus mon bras levé et tendu de cette façon, je vais m'évanouir. »

Bartolini terminait, en même temps que la *Junon*, un grand tombeau, dont le bas-relief nous a paru compliqué et peu frappant. Cependant la tête de l'enfant souffrant, aux lèvres duquel une femme présentait une coupe, sans doute la coupe de la santé, est à elle seule un petit chef-d'œuvre. Bartolini excellait dans ces détails expressifs. Son exécution est puissante, sa pensée énergique, et cependant nous ne voyons pas qu'il ait jamais rien produit d'un style bien relevé.

La statue colossale de Napoléon qui se trouve maintenant en Corse pourrait faire exception parmi les œuvres de l'artiste; mais ce n'est là qu'un projet : Bartolini attendait la décision des autorités de la ville d'Ajaccio pour savoir s'il le mettrait à exécution. Cette statue, que nous avons vue inachevée, il est vrai, nous a paru sans étude et beaucoup trop *carrée par la base*, pour nous servir de l'une des expressions favorites du héros.

Le style de Bartolini est à la fois gracieux et sévère, mais peut-être un peu lourd. L'artiste a trop souvent oublié cette belle loi des deux forces que les

grands sculpteurs grecs ont si heureusement appliquée à l'ensemble du corps humain et à chacune de ses parties : la loi de la force active, en vertu de laquelle ces parties agissent et se meuvent, et la loi de solidité, qu'aujourd'hui nous appellerions de gravité, en vertu de laquelle ces parties posent et sont soutenues. La première de ces lois conduit à l'élégance et à la légèreté, la seconde à la force et à la grandeur. Bartolini, quoique cherchant la grâce, ne semble guère préoccupé que de la loi de solidité; il l'exagère trop souvent et arrive à la lourdeur, comme dans son *Napoléon*, dans sa *Junon* et même dans son *Jeune vendangeur*, dont les jambes paraissent trop fortes, et dont l'attitude n'a pas cette légèreté pétulante et joyeuse qui accompagne le commencement de l'ivresse. Plusieurs de ses bustes nous ont aussi paru taillés trop en force; celui de la princesse Mathilde, par exemple, qu'il exécuta il y a quelques années. L'ampleur et la liberté du travail nuisent à la parfaite correction des formes un peu vulgarisées, et qui ne rappellent que d'une manière fort éloignée la gracieuse élégance du modèle. *L'Espérance en Dieu* est peut-être la seule statue de Bartolini qui nous paraisse irréprochable; néanmoins ce n'est pas encore là du grand style [1].

On a dit que les artistes se peignaient dans leurs

[1] La réduction du tombeau de M. N. de Demidoff, que Bartolini a envoyée, à l'une des expositions du Louvre, est un ouvrage d'une exé-

ouvrages; appliquée à Bartolini, cette remarque ne manquerait pas de justesse. Bartolini était un gros petit homme d'une nature forte et trapue. Sa physionomie, comme tout l'ensemble de sa personne, avait plus d'expression que de distinction. Son œil était vif et plein de feu, son geste brusque et énergique, et sa tenue singulièrement négligée. A voir, dans son atelier, ce petit homme en blouse bleue, le marteau et le ciseau à la main, s'escrimant contre un bloc de marbre dont il détachait de larges éclats, et cela tout en causant avec une certaine bonhomie brusque et parfois mordante, se plaignant de l'avarice de l'un, de l'insolence de l'autre, de la sottise du plus grand nombre, vous auriez dit un ouvrier spirituel, et vraiment le sculpteur florentin ne fut souvent pas autre chose. Deux ou trois fois, cependant, il a été un statuaire de génie.

Tenerani, l'élève le plus distingué de Thorwaldsen, a égalé son maître, s'il ne l'a pas surpassé. Le style de ses faciles et gracieuses productions se rapproche plutôt de la manière de Canova que de celle du sculpteur suédois. C'est un artiste sans *furie*; mais, s'il n'a pas la fougue de Bartolini, il en a l'abondance et la merveilleuse adresse. Tenerani n'a pas non plus les rudes dehors du Florentin. C'est un homme d'une soixantaine d'années, d'une taille élevée, de manières

cution précieuse, mais qui ne donne qu'une idée fort imparfaite du talent et de la manière du statuaire florentin.

douces, timides même, et à la tenue virgilienne. Il y a, du reste, dans ses compositions, quelque chose du feu contenu et de la sage abondance qui distinguent les ouvrages de ce prince des poëtes romains. Ses conceptions sont ingénieuses et variées, ses personnages noblement et naturellement dessinés ; leurs attitudes se distinguent par la vérité et l'animation ; les draperies qui les recouvrent sont d'un bon style et bien jetées. Sa manière rappelle celle de Canova, l'un de ses maîtres, mais un peu affaiblie.

Puisque nous venons de prononcer encore une fois le nom de ce roi des statuaires modernes, nous nous permettrons de dire ici que son influence s'est fait beaucoup trop sentir chez tous les sculpteurs italiens de l'époque actuelle, même chez ceux qui se sont placés au premier rang. Bartolini et Tenerani ont montré tous deux un talent prodigieux, tous deux paraissent avoir fait connaissance avec la nature ; mais ce n'est pas toujours chez elle, c'est plutôt en visite dans l'atelier de Canova qu'ils semblent l'avoir rencontrée.

On nous a montré, dans l'une des salles du musée de sculpture de la villa Médicis, un admirable torse, provenant du fronton du Parthénon et attribué à Phidias, que M. Ingres a fait mouler. La chair de ce torse est palpitante ; les muscles, modelés par grands méplats, paraissent mobiles, et se relient aux attaches avec une grandeur et une souplesse infinies. Près de

ce fragment nous avons vu la statue à demi drapée d'une femme couchée, moulée, comme ce torse, sur le marbre enlevé au même fronton. Quelle *morbidesse* singulière dans ces chairs souples et ondoyantes! quelle admirable vérité dans ce sein qui se rassied! quelle précision et en même temps quelle largeur dans ces plis de la robe si achevés, et qui cependant ne devaient être vus que d'une distance de 50 pieds! Ce sont ces précieux morceaux et les marbres grecs, statues et bas-reliefs, de la villa Albani, que l'école sculpturale moderne devrait surtout étudier. Ces artistes ont souvent fait preuve de talent, il est vrai; mais ils ne paraissent pas, cependant, s'être assez pénétrés de ces chefs-d'œuvre, d'une bien autre excellence que les productions de la statuaire moderne. Les succès récents et la gloire encore présente de Canova ont trop d'influence sur leur manière de sentir et d'exprimer, trop d'empire sur leur volonté. C'est un joug qu'ils auront peut-être peine à secouer, car pour plusieurs, et M. Tenerani est du nombre, il est déjà un peu tard.

Ces réflexions sont surtout applicables aux grands ouvrages de cet artiste. Le *saint Jean* colossal qu'il a exécuté pour une église de Naples [1] n'est-il pas d'un

[1] L'église de Saint-François-de-Paule, cette misérable imitation de Saint-Pierre de Rome, que le feu roi a fait construire sur la place du palais. C'est là, dit-on, que sont placées les meilleures statues napolitaines modernes, et cet échantillon donne une bien triste idée du reste.

style bien calme? Quoique l'ensemble de la statue ne manque pas de noblesse, cette majesté n'est-elle pas un peu bourgeoise et par trop débonnaire, un peu trop semblable à celle du Jupiter *Mansuetus* prêtant patiemment l'oreille aux invectives de Junon? Le *Vulcain* est plus énergique : c'est une statue bien sentie, et cependant l'artiste a peut-être été encore trop préoccupé de la grâce; à force de caresser son marbre et d'en abattre les angles, il a enlevé à son œuvre quelque chose de cette rudesse qui convient au dieu boiteux des forgerons. En revanche, sa grande *Descente de croix* est un morceau de premier ordre et le plus énergique peut-être qui soit sorti de son atelier. On dirait un groupe de Jean de Bologne, mais étudié, sévère et touchant.

Cette horreur que l'école de Canova, et en général l'école moderne, montrent pour les angles part d'un principe raisonnable; mais, poussée à l'extrême, elle conduit aux formes rondes, gracieusement affectées et à la mollesse.

Canova a été un statuaire du premier ordre, arrivant surtout à la suite de l'école maniérée du Bernin, auquel, cependant, il doit être beaucoup pardonné, car il a fait la *sainte Thérèse*. Sa *Vénus* du palais Pitti, ses *Grâces*, sa *Madeleine*, sa *Psyché*, son *Persée*, ses

La statue de saint Augustin, tenant en main son *Traité de la cité de Dieu* et disputant contre les *donatistes*, de M. Tommaso Arnaud, fait seule exception.

*Lutteurs* et son *Lychas* sont d'admirables morceaux. L'idée du Lychas est ingénieuse : le malheureux envoyé de Déjanire s'attache au marbre de l'autel, mais il est dans les bras d'Hercule, et ces bras offrent un si prodigieux développement de vigueur et l'infortuné qu'ils étreignent est d'une beauté si frêle, qu'on le voit déjà tourbillonner sur l'abîme. *Thésée, vainqueur du centaure*, est le chef-d'œuvre du statuaire vénitien[1]. Ce chef-d'œuvre n'est cependant pas complet. La figure du Thésée, de proportion démesurée, manque de puissance et d'énergie ; on a peine à comprendre que ce combattant vulgaire triomphe d'un si terrible adversaire. En revanche, le centaure est superbe. Un premier coup de massue l'a terrassé, son ventre touche la terre, sa tête tombe en arrière, ses pieds s'agitent convulsivement, et le poison de la douleur court dans chacun des muscles et dans chacun des nerfs de sa croupe frémissante. C'est le centaure vaincu d'André Chénier :

> L'insolent quadrupède en vain s'écrie, il tombe,
> Et son pied bat le sol qui doit être sa tombe.

On assure que Canova, voulant exprimer toutes les nuances et les dégradations de l'agonie et prendre sur le fait ce passage de la vie à la mort, fit expirer

[1] Ce groupe est placé aujourd'hui dans le *Jardin du Peuple*, à Vienne.

lentement, sous ses yeux, un beau cheval. La perfection de cette magnifique et singulière statue rend cette anecdote vraisemblable. Ce centaure est bien supérieur aux lions si vantés du tombeau de Clément XIII (Rezzonico).

Canova, dans ces compositions si diverses, brille surtout comme poëte, comme homme de délicate et puissante imagination ; mais, considéré sous un autre point de vue et comme réformateur, Canova, malgré son immense talent, n'a peut-être pas mérité toute l'importance qu'on a voulu lui donner. Il a pu, il est vrai, accomplir, dans la sculpture, cette révolution que Raphaël Mengs, beaucoup trop décrié aujourd'hui, avait tentée dans la peinture. Il a refait l'antique, mais sans grandeur et beaucoup trop joli ; aussi, nous l'avouerons, nous avons peine à distinguer ses Vénus, ses Nymphes, ses Génies et ses Grâces mignonnes des froides et coquettes divinités du Parnasse de Mengs.

Bartolini et Tenerani sont de l'école de Canova, en ce sens qu'ils ont suivi tous deux l'exemple de ce maître, qu'ils se sont rapprochés de l'antique, et qu'ils ont fait l'un et l'autre une étude particulière des formes nues. On peut dire que ces deux premiers statuaires de l'Italie moderne ont déshabillé les statues que l'Algarde, le Rossi et le Bernin avaient couvertes de draperies écrasantes, de lourds vêtements d'airain contourné ou de marbre volant. Ils ont aussi simplifié

l'attitude et rejeté ces poses forcées que désavoue la nature, et que le génie seul de Michel-Ange a pu faire accepter. Ils ont, de plus, renoncé généralement à faire du bas-relief un tableau avec clair-obscur, perspective fuyante, saillie exagérée et agrandissement calculé de certaines parties destinées à accroître ce qu'on appelle l'*effet*. En un mot, ils sont sagement rentrés dans les limites de la sculpture, qui a pour objet de reproduire les belles formes de la nature en les simplifiant pour les idéaliser, et non pas d'imiter seulement l'aspect des objets, ce qui est surtout du domaine de la peinture [1]. Le peintre, en effet, ne peut représenter que l'apparence de la forme, tandis que le sculpteur reproduit la forme elle-même. Enfin Bartolini et Tenerani sont tous deux revenus à la simplicité des moyens, ce grand art des statuaires antiques.

[1] Un sculpteur qui veut rendre la couleur et l'effet commet le même contre-sens que ce peintre (Giorgione) qui voulait rendre la forme sous tous les aspects possibles, à l'aide d'un seul personnage.

Il peignit un homme nu, vu de dos ; une nappe d'eau limpide s'étendait devant lui et réfléchissait le devant de la figure ; une cuirasse d'acier poli en faisait voir le côté gauche, et un miroir le côté droit.

« Très-belle imagination, s'écrie Vasari, et qui prouve que la peinture a plus de moyens que la sculpture pour montrer tous les aspects de la nature dans une seule vue. » (Vasari, *Vie de Giorgione*.)

Très-ridicule imagination, dirons-nous, et qui ne peut avoir pour résultat qu'un très-désagréable tableau. Le peintre, d'ailleurs, n'avait nullement atteint son but, car il ne nous avait montré que quatre des aspects de la nature, et non pas tous ses aspects. Un tableau ne peut avoir qu'un seul point de vue, une statue a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace.

Leurs ouvrages, cependant, ne sont pas toujours dégagés de certaines recherches dont Canova ne leur avait jamais donné l'exemple, et qu'on pourrait regarder comme des tentatives de retour vers l'école du siècle précédent; ces tentatives, que nous ne regardons, toutefois, que comme des caprices, sont surtout sensibles dans leur façon de faire serpenter la ligne et flamboyer le contour. Il est tel de leurs bas-reliefs qui n'est pas non plus exempt de ce goût prétentieux, et l'on y retrouve quelquefois de ces recherches d'effet et de perspective que nous condamnions tout à l'heure. Nous nous rappelons particulièrement de grandes fabriques, vues d'angle, que Tenerani a placées dans l'une de ses compositions les plus considérables (non pas le bas-relief d'*Eudore* et *Cymodocée*, qui, sous ce rapport, est irréprochable) [1]. Les lignes de ces fabriques qui fuient sont, sans nul doute, habilement dégradées, et cependant elles ne s'enfoncent pas au centre de la composition, comme l'auteur l'aurait voulu. La dégradation des couleurs peut seule exprimer parfaitement cet effet, et c'est dans ces parties de l'art que la peinture a le pas sur la sculpture. Cette remarque confirme ce que nous avons dit plus haut, et prouve que toute recherche d'effet, de perspective ou de clair-obscur, sur une surface plane et

[1] Quand je visitai l'atelier de Tenerani, à la place Barberini, il achevait ce bas-relief que nous avons vu, depuis, exposé à Paris, et qui lui avait été commandé par M. de Chateaubriand.

de même couleur, ne peut aboutir qu'à des résultats incomplets. La perspective aérienne ne venant point en aide à la perspective linéaire, comme dans la peinture, l'artiste se trouve avoir fait tout au plus une démonstration de perspective et nullement avoir fait de la perspective. Il faut donc laisser la sculpture du bas-relief en perspective au Bernin et à son école, qui essaya même de l'architecture en perspective, comme on peut le voir dans les singulières fenêtres de l'escalier du Vatican.

MM. Bartolini et Tenerani ont tous deux fait école. Nous avons vu un grand nombre d'ouvrages sortis de l'atelier de leurs élèves ; mais, il faut le dire, la plupart de ces ouvrages nous ont paru d'une rare et désespérante médiocrité, et, ce qui est pis, d'une médiocrité léchée. On pourrait répéter à ces messieurs ce que Michel-Ange disait à Jean de Bologne : — Avant de chercher à finir, apprends à ébaucher. — La réplique du grand artiste à Vasari, qui se vantait, en lui montrant un de ses tableaux, d'y avoir mis peu de temps, s'appliquerait, avec un égal à-propos, aux prétentions de quelques-uns de ces ouvriers faciles. — Cela se voit ! pourrions-nous dire comme lui ; en effet, cela se voit beaucoup trop.

En France, la décadence de la statuaire s'annonce, comme chez les Romains et les Grecs, par l'absence de tout style. L'apparition d'une armée de statuettes, où l'incorrection le dispute au ridicule et au mauvais

goût, tend à pervertir l'art en le popularisant. En Italie, cette décadence est amenée par l'abus de la facilité gracieuse et par le lâché habile. On adopte certaines formes de beauté conventionnelle, et, pour simplifier les lentes études du modelé, on met de côté la nature, et l'on donne à toutes les formes quelque chose de souple et d'arrondi qui séduit le vulgaire, mais qui s'éloigne autant de l'idéal que de la vérité. Enfin on néglige absolument les détails qui sont *laissés* et non cherchés, et qui, selon que l'artiste veut être gracieux ou énergique, semblent faits au moule ou à l'emporte-pièce.

Apelles disait qu'il avait un grand avantage sur Protogène, celui de savoir le moment où il fallait quitter son ouvrage. Les statuaires italiens, qui travaillent le marbre avec une si étonnante facilité, ne nous paraissent, eux, préoccupés que d'une seule idée, c'est de quitter leur ouvrage non pas quand il le faudrait, mais le plus vite qu'ils peuvent.

# III.

## LES ARTS EN PIÉMONT.

### LA GALERIE ROYALE DE TURIN [1].

Quand on arrive de France, et que l'on vient de traverser les Alpes de la Savoie, Turin semble une ville italienne; quand on revient de Naples ou de Rome, on se croirait dans une ville française. Turin, la plus petite des capitales, est peut-être la plus propre et la plus régulière des villes. La plupart de ses rues sont tracées au cordeau et décorées, de chaque côté, d'édifices semblables. Quelques-unes sont même bordées d'une double rangée de portiques à arcades. Comme la température y a quelque chose de la vivacité et de la crudité alpestres, on pourrait se croire à Berne, ville des portiques par excellence; mais, bientôt, les riches uniformes, le bruit des voitures et des chevaux, et, s'il faut tout dire, l'aspect misérable d'une partie de la population qui afflue sous ces ar-

[1] Octobre 1841.

cades nous reportent de la capitale des vingt-deux cantons en pleine monarchie. Turin est le siége d'une cour et, à en juger du moins par les dehors, d'une cour militaire. Le luxe des uniformes est celui qui domine avant tout. Ce luxe a envahi, de nos jours, les deux extrémités de la péninsule italique, Naples et Turin. A Naples, cette pompe est quelque peu théâtrale ; à Turin, elle est plus sérieuse. Cette ville, en effet, tient les clefs de l'Italie du côté où ses portes ont besoin d'être le mieux fermées. Du haut de ses remparts, on aperçoit, à l'horizon, les neiges du Saint-Bernard, les hauteurs de Montenotte et de Millesimo, et la plaine de Marengo.

C'est à cette position frontière et toujours menacée que les Piémontais attribuent l'infériorité de leurs artistes comparés à ceux des autres États de l'Italie. Leurs princes, sentinelles avancées du Midi, ont toujours été trop occupés de défendre leur pays contre les invasions de l'étranger pour songer à ce qui pouvait l'orner. L'entretien d'armées considérables et de places fortes importantes épuisait leurs trésors. Si quelqu'un d'entre eux venait à encourager les arts, c'était dans de courtes périodes de repos, quand une trêve ou un traité de paix leur permettait de déposer l'épée. Dans un état républicain comme Athènes, Florence ou la Hollande, les arts peuvent fleurir au milieu des troubles et en des temps de luttes et de guerres continuelles, chaque citoyen ne comptant que sur soi

ou sur ses égaux. Dans une monarchie absolue, c'est bien différent. Les encouragements et les récompenses découlent d'une seule main, de la main du souverain. Que le monarque soit distrait par la nécessité de veiller au salut de l'État, que sa main se ferme, le travail et l'encouragement manquent à la fois à l'artiste, et l'art dépérit et meurt. En revanche, sous un prince homme de goût et judicieusement magnifique, combien l'unité n'enfante-t-elle pas de merveilles ! Celui qui est fort de la force de la nation, riche de sa richesse peut toujours de grandes choses. Il n'a qu'à vouloir et à savoir. Nous ne doutons pas que les princes piémontais n'aient souvent voulu, mais rarement ils ont su, et plus rarement encore ils ont pu.

La peinture a été cultivée de temps immémorial en Piémont, mais presque toujours par des peintres venus du dehors. Il n'y a jamais eu d'école piémontaise proprement dite, et même, à l'exception du mystique Gaudenzio Ferrari, le Piémont n'a jamais eu de peintre du premier ordre. Les artistes de talent qui travaillaient pour les princes piémontais, dans les courts intervalles de paix dont jouissait le pays, furent presque tous étrangers. Rarement ils entreprenaient la décoration d'un édifice, la peinture d'une coupole : c'eût été trop dispendieux ; le temps d'achever un ouvrage de longue haleine leur eût, d'ailleurs, manqué. Ils terminaient dans leur atelier une statue ou un tableau, et ils l'envoyaient au prince qui les leur avait com-

mandés. Il ne faut donc pas s'étonner si le Piémont, n'ayant jamais été la patrie des artistes, a, cependant, de fort belles collections de tableaux.

De toutes ces collections, la nouvelle pinacothèque du château, dite la galerie Royale (*Reale galleria*), est la plus magnifique; on y trouve, en grand nombre, des tableaux des diverses écoles italiennes, des écoles allemandes et françaises, et particulièrement de l'école hollandaise. Avant la formation de ce musée, Lanzi faisait déjà remarquer, à juste titre, que les palais des princes piémontais, que décoraient une foule de médiocres tableaux italiens, renfermaient plus de tableaux flamands du premier ordre qu'aucune autre habitation royale.

Ce sont les meilleurs tableaux, disséminés dans ces divers palais et dans les collections de Gênes, qui appartenaient à l'État, qu'on a réunis dans le *castello Reale*. Le prince actuel s'est, dans cette occasion, montré vraiment libéral; il a voulu faire jouir plus facilement la nation des richesses accumulées, à la longue, par ses ancêtres; il a généreusement dépouillé ses collections privées, et il a formé la galerie Royale, qu'il a ouverte au public. La galerie Royale prend désormais place au nombre des premières collections européennes du même genre.

On a prétendu que, en formant ce riche musée, le monarque piémontais s'était proposé un autre but; qu'il ne voulait pas seulement donner de stériles

jouissances au public, qu'il voulait encore ressusciter l'art, présenter à ceux qui le cultivaient un modèle permanent de perfection, et, comme disent MM. les écrivains piémontais initiés à ces projets, charger ces grands maîtres des vieilles écoles d'un muet et perpétuel enseignement. Nous doutons fort que ce but soit jamais atteint. *Nil facies invitâ Minervâ*, c'est-à-dire, dans ce style mythologique un peu passé de mode, que la sévère déesse est jalouse de Mars, et qu'elle tourne le dos aux adorateurs de Plutus. Je ne crois guère, pour ma part, à ces végétations artificielles, ou, si l'on aime mieux, à cette puissance du galvanisme appliqué aux arts.

C'est encore la prétention de ressusciter l'art ou, tout au moins, d'en être le restaurateur qui a engagé M. R. d'Azeglio, auteur d'un roman estimé de ses compatriotes, et de tableaux dont quelques-uns ont paru dans nos expositions d'une manière honorable, à publier une description de la galerie Royale de Turin, accompagnée de planches gravées par les meilleurs artistes de l'Italie moderne; car, si cette terre inépuisable n'a plus de grands peintres, elle a encore d'excellents dessinateurs et des graveurs d'une incontestable habileté. Dans ce nombre, et comme ayant concouru à l'illustration du texte de M. R. d'Azeglio, nous citerons M. Anderloni, directeur de l'école de gravure de Milan; MM. Michel Bisi et Samuel Jesi, les continuateurs les plus renommés de Longhi; le

chevalier Carlo Lazinio, sous la direction duquel, en 1810, les peintures du *Campo Santo* de Pise, dont il venait, en quelque sorte, de faire la découverte, ont été nettoyées et remises en lumière, et qui, aidé de son fils, Paul Lazinio, les a fait connaître par la gravure, ainsi que les plus fameuses compositions des maîtres florentins des XIV^e^ et XV^e^ siècles; enfin MM. Palmieri, Penfotti, Rosaspina, Metalli, Balbi et Toschi, dont nous avons eu occasion d'admirer, à Paris, les ouvrages si savamment exécutés. Quatre volumes in-folio de cette collection, qui doit en comprendre huit, ont déjà paru. Au point de vue de l'art, ce grand travail est loin d'être sans valeur; sous le rapport typographique, nous le recommanderons comme un modèle à ces éditeurs par trop dédaigneux de leur propre gloire et de la dignité nationale, qui, chez nous, ont exploité et dégoûté le public. En Italie, l'éditeur, comme le poëte et le savant, ont encore de la conscience; l'amour-propre du métier leur tient, du moins, lieu de génie; chacun d'eux, dans son genre, travaille avec amour et bonne foi. Cette rare probité, qui découle sans doute du sentiment du beau, naturel aux habitants de ce pays, si favorisé de la nature, est souvent poussée à un point où, par son excès même, elle devient un défaut. Si l'assertion qui précède avait besoin d'une preuve, le texte de M. R. d'Azeglio nous la donnerait aussitôt. Le louable désir de bien faire l'a poussé à trop faire; voulant

ne rien omettre, il est souvent tombé dans la prolixité et les redites. M. R. d'Azeglio abuse aussi parfois de l'érudition. Était-il bien nécessaire, en effet, à propos de quelques tableaux des plus obscurs des diverses écoles de l'Italie ou de l'Allemagne, de refaire l'historique de ces écoles? Cet abus d'érudition, ce désir de montrer à tout propos ce qu'on sait, précipite trop souvent dans le pédantisme les écrivains italiens les plus estimables. A quoi bon citer Pétrarque, Tyrtée, Thompson et Beccaria, à propos d'un tableau de Carlo Dolci? Et lorsque, dans une page, nous voyons entasser les noms de Velleius Paterculus, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Cratinus, d'Aristophane, de Ménandre, de Philémon, de Platon, d'Aristote, de Gorgias, d'Isocrate, de Démosthène, de Pacuvius, de Cicéron, de Térence et de vingt autres, nous douterions-nous jamais qu'il fût question d'un tableau de Both d'Italie? Le régime politique dont jouissent les littérateurs italiens leur laisse le loisir dont nous manquons; le *journalisme* ne les absorbe pas comme ailleurs; ils ont du temps de trop, et l'on s'en aperçoit.

La galerie Royale de Turin comprend environ cinq cents tableaux. L'école italienne y domine, du moins par le nombre; plusieurs des plus grands peintres de l'Italie n'y sont cependant pas représentés. On n'y voit ni Raphaël, ni Corrége, ni Michel-Ange, ni Titien du premier ordre. Paul Véronèse, Palma Vec-

chio, Giorgione, Guido Reni, Guerchin, Francia, l'Albane, le Dominiquin, le Bronzino et Daniel de Crespi servent de lieutenants à ces princes et les remplacent assez dignement. Les maîtres hollandais et allemands y sont plus au complet que les maîtres italiens, et l'emportent sur eux par la qualité. On y voit des Gérard Dow d'un mérite supérieur, des Téniers de la plus grande beauté, des Van-Dyck, des Rubens et des Rembrandt du plus beau choix, des Ostade, des Berghem, des Mieris, des Breughel, des Netscher et des Wouwermans excellents. Les tableaux de ce dernier peintre sont d'autant plus remarquables qu'ils représentent une action. Albert Durer, Aldegraver et Holbein soutiennent l'honneur de l'école allemande. L'école française, enfin, est représentée par Nicolas Poussin, Claude Lorrain et Vernet. Le beau portrait du roi actuel de Piémont, que ce dernier a peint il y a une quinzaine d'années, figure dans cette collection; il doit être gravé par Toschi.

Nous prédisions, naguère, la résurrection de l'école italienne, que l'école de David et l'école hispano-anglaise, qui domine encore, se sont flattées tour à tour d'avoir enterrée. La persistance de quelques fidèles et cette qualité spéciale qui distingue chacun des grands maîtres de cette école, la pensée, ont précipité cette inévitable réaction. La compression avait été trop forte pour que, dans le principe, l'intolérance ne signalât pas les apôtres de la nouvelle doc-

trine. Leurs chefs les plus ardents sont même tombés dans l'absurde ; ils ont dépassé le but qu'ils voulaient atteindre. Au lieu de s'arrêter par delà les Alpes, ils ont traversé les mers et sont retournés tout droit à Byzance ; ils n'ont vu de naturel que dans la pauvreté, de profondeur de pensée que dans l'exagération de la simplicité et la naïveté outrée ; ne s'arrêtant plus à Raphaël ni même au Pérugin, ils sont remontés à Giotto, à Cimabué et aux peintres grecs. Puis la réflexion est venue ; les moins opiniâtres, c'est-à-dire les plus sages, se sont amendés ; ils ont consenti à chercher le beau non plus seulement dans une seule ligne, mais partout où il existait, même chez Corrége, les Carraches, Paul Véronèse, le Titien et d'autres peintres de la troisième époque de l'art. Aujourd'hui la réhabilitation de ces maîtres est complète ; on peut citer leurs noms, vanter même leurs qualités sans craindre l'anathème de ces enthousiastes des premiers temps de l'art.

Gaudenzio Ferrari, le seul grand peintre qu'ait peut-être produit le Piémont, avait trouvé grâce devant les plus fanatiques adeptes de la nouvelle doctrine, même avant qu'ils fussent venus à résipiscence. Gaudenzio avait ce qu'il fallait pour se faire pardonner son titre de peintre de la seconde époque. Élève du Pinturricchio et ami de Raphaël, qu'il avait aidé dans la décoration des stanzes du Vatican, il s'était, plus tard, retiré dans son pays natal, et avait

continué, à Verceil, la manière du Pinturricchio, cet aimable peintre des fresques de Sienne. Son style calme et plein d'une grandeur naïve, loin d'être primitif, est plutôt une sorte de combinaison du style de Léonard de Vinci et de celui des maîtres que nous venons de citer. Romain par le caractère de ses têtes, lombard par le fini et la délicatesse de ses extrémités, son dessin a toute la savante naïveté, souvent même la maigreur étudiée des artistes florentins de la première époque. A l'instar des prédécesseurs de Ghirlandajo, il aimait à envelopper les extrémités inférieures de ses personnages d'amples vêtements qui les cachaient souvent entièrement. Toutes ces belles qualités brillent dans son tableau de la Déposition de croix, le plus éminent peut-être de la galerie Royale, et ces rares imperfections s'y retrouvent également. On y reconnaît, avant tout, l'œuvre d'un peintre sincèrement religieux, d'un de ces artistes dont le crayon fixait sur la toile les pieuses méditations, dont la foi guidait le pinceau et auxquels de mystiques révélations tenaient lieu de l'inspiration profane. En étudiant ses ouvrages, on n'est nullement surpris que ses contemporains l'aient proclamé pieux par excellence [1].

La jeune école italienne contemporaine, poétique et philosophique, a tenté la rénovation du sentiment

[1] Gaudentius noster in iis (artibus) plurimum laudatus opere quidem eximio, sed magis EXIMIE PIUS. (*Episc. odesc. synod.*)

religieux. Les chefs littéraires de l'école lombarde et leurs lieutenants piémontais, tels que M. R. d'Azeglio et autres, se sont mis à la tête du mouvement; nous les croyons de bonne foi, d'autant plus que, non contents de prêcher et de professer comme nos écrivains religieux d'aujourd'hui, ces messieurs pratiquent. Mais leur exemple même, loin de justifier leur théorie, tendrait à la détruire. Quels chefs-d'œuvre ont produits ces fidèles croyants? Si l'on excepte les hymnes sacrés de M. Manzoni, la littérature peut-elle se glorifier de compositions du premier ordre? La peinture, dans ces provinces du nord de l'Italie, s'est-elle relevée de sa complète décadence? Sabatelli seul promettait un grand peintre, mais Sabatelli, même dans ses compositions mystiques sur l'Apocalypse, est plutôt un peintre fantastique qu'un peintre religieux; il manque de simplicité, de profondeur et surtout d'onction. Canova, qui certes fut animé, toute sa vie, d'un autre sentiment que le sentiment religieux, a-t-il un successeur? Les sculpteurs de l'école religieuse, comme les peintres, sont maniérés quand ils veulent être profonds, affectés quand ils veulent être savants, pauvres de forme et ridicules d'expression quand ils veulent être simples et naïfs. Ils ont la foi sans doute, mais la foi stérile, la foi *sans les œuvres*, sous le rapport de l'art du moins.

Les chefs du mouvement religieux ont néanmoins toute l'intolérance de nouveaux convertis. M. R. d'A-

zeglio, homme d'intelligence et d'imagination, qui obéit plutôt à l'impulsion donnée qu'il ne cherche à l'activer, n'échappe pas toujours à l'influence de cette sorte d'esprit de secte, fâcheux surtout dans la critique, à laquelle il enlève ce caractère de souveraine indépendance, de haute et impartiale équité, qui seul peut donner de l'autorité à ses jugements. Fallait-il, par exemple, faire une si terrible querelle au malheureux Lomazzo, cet estimable historiographe de l'art, parce qu'il attribue à la manière large et toute nouvelle avec laquelle Gaudenzio éclaire ses tableaux le caractère de placidité religieuse et en quelque sorte de sainteté dont ils sont empreints? Lomazzo, dans cette circonstance, n'a qu'un tort, c'est d'attribuer ces grands résultats à cette seule cause; mais il n'est pas moins vrai que cette lumière large et calme que Gaudenzio a répandue sur le tableau de la *Déposition de croix* est pour beaucoup dans l'effet sublime de son œuvre. Qu'on l'éclaire différemment, et cet effet est détruit, quoique cependant l'expression de chaque personnage reste la même. C'est peut-être là un raisonnement d'ouvrier (*artigiano argomento*); néanmoins nous différons complétement d'avis, sur ce point, avec M. R. d'Azeglio, nous croyons que certaine disposition de la lumière, or, par conséquent, de la *matière*, peut contribuer à faire naître dans l'âme du spectateur les mouvements les plus compliqués. Le sublime ne sort pas tout armé du cerveau du poëte

et du peintre ; une forme plus ou moins heureuse, une épithète pittoresque, un coup de pinceau vigoureux, une certaine combinaison de la lumière, tous moyens mécaniques, il est vrai, concourent à sa composition. Dussions-nous être accusé de matérialisme comme l'innocent Lomazzo, nous ne cacherons pas que telle est notre opinion.

S'il y eut jamais un grand et beau sujet de tableau, c'est celui de la Déposition de croix, cette dernière scène du drame sublime de la Passion qui résume en un seul instant toutes les douleurs physiques de l'Homme-Dieu, toutes les douleurs morales de ces cœurs tendres réunis pour rendre de pieux et derniers devoirs à l'adorable maître qu'ils ont tant aimé, et qui pleurent ensemble sur cette dépouille mortelle qu'il leur a laissée : la Vierge, la Madeleine, la mère des fils de Zébédée, Joseph d'Arimathie, le disciple secret et timide, qui du moins a le courage d'honorer mort celui que, vivant, il eût peut-être renié, comme saint Pierre.

Au point de vue humain, une telle scène renferme un degré de pathétique suffisant pour toucher tous les cœurs. Qui de nous n'a pleuré un ami? qui de nous n'a été témoin de la douleur d'une mère, cette douleur qui anéantit toutes les autres? Au point de vue religieux, cette scène devient sublime; toutes ces douleurs changent de caractère. Cette mère pleure, mais elle pleure un dieu, et son regard, son attitude

toute maternelle sont saintement résignés. Ces hommes et ces femmes sont affligés, ils ont perdu celui qu'ils aimaient par-dessus tout; mais leur confiance survit à sa mort. Loin d'eux la pensée de le regarder comme un imposteur qui les a trompés. Ils l'ont vu battre de verges, et ils sont prêts à le glorifier; ils l'ont vu crucifier, et ils croient toujours en lui; ils l'assistent mort, et, s'il le faut, ils mourront comme lui et pour lui.

La composition de Gaudenzio Ferrari est fort simple. Au centre du tableau on voit le Christ soutenu par sa mère, qui attache ses yeux et tout son visage fatigué par la douleur (car tout son visage a pleuré) sur le visage calme et sublime de son fils; le tenant dans son giron, comme la mère tient son enfant, une main passée sous le bras droit, que soutient affectueusement une des saintes femmes, les doigts entrelacés dans ses doigts, l'autre main à la hauteur des genoux et les rapprochant. A la droite du Christ et de sa mère, et dans l'angle gauche du tableau, la sainte femme qui tient la main de la Vierge semble plongée dans toute la stupéfaction de la douleur, et serre affectueusement contre sa joue ce bras qu'elle soutient. A la gauche du Christ, un de ses disciples, debout, enveloppé d'une robe aux larges plis, contemple tristement le visage de son Seigneur bien-aimé, écartant machinalement les bras qui pendent, entr'ouvrant les mains, et faisant ainsi ce geste de résignation

commun à tous les hommes. A côté de ce disciple, et tout à fait sur le premier plan du tableau, la Madeleine, agenouillée, a saisi les pieds du Christ, qu'elle appuie contre sa joue avec le mouvement caressant et passionné d'une femme qui a beaucoup aimé. Des larmes coulent de ses yeux baissés; ses beaux cheveux, qui déjà ont essuyé les pieds du Christ, et qui, aujourd'hui, étanchent l'eau et le sang qui coulent de ses blessures, ondoient richement sur ses épaules. Il est impossible d'imaginer une plus charmante et plus touchante attitude, de plus délicieuses mains, une plus magnifique chevelure que celles de la sainte, et de plus beaux pieds que ceux du Christ. Ces pieds sont, chose singulière! les seuls que l'on voie dans cette composition, qui ne renferme pas moins de douze personnages sur les premiers plans. Gaudenzio Ferrari, fidèle aux doctrines des écoles primitives, a soigneusement enveloppé d'amples draperies les extrémités inférieures de la Vierge et des saintes femmes qui l'entourent. En arrière du groupe formé par le Christ, la Vierge, les femmes et le disciple en contemplation, de saints personnages se tiennent dans diverses attitudes, pleurant l'Homme-Dieu, et tous ont les yeux attachés sur son beau corps. La tête du Christ est belle, sereine; c'est bien la tête divine du rédempteur. L'étude du torse est savante. Gaudenzio Ferrari était un peintre-naturaliste. Ce ne sont pas là les courbes pleines et un peu conventionnelles de

l'antique; ce ne sont pas non plus les formes maigres et pauvres des écoles primitives. Les jambes et les pieds sont magnifiques, les mains bien souples, bien mortes, mais toujours belles; en général, les extrémités sont traitées avec cette rare perfection qui n'appartient qu'aux grands maîtres. — Les fonds du tableau sont tout à fait dans le style de Léonard de Vinci. Ce sont, à peu de distance vers la droite, de grandes masses de rochers coupées à pans, dans l'épaisseur desquelles le sépulcre est ouvert; à gauche s'arrondissent des bouquets d'arbres d'un vert vigoureux, et à l'horizon se dressent de hautes montagnes. Sur le contre-fort d'une de ces montagnes, on aperçoit les trois croix, et à l'entour de la plate-forme du rocher où on les a plantées circulent indifféremment des cavaliers et des soldats. — Par une sorte d'anachronisme commun aux peintres de cette époque, Gaudenzio Ferrari a placé au nombre des spectateurs de cette scène de douleur saint Antoine, abbé, et saint Jérôme. Ces artistes dévots commettaient volontiers ces anachronismes, qu'on peut dire prémédités. Ils croyaient, de cette façon, s'attirer la faveur de leurs saints patrons, qu'ils plaçaient en si bonne compagnie.

Nous ne devons pas être surpris si des enthousiastes du talent de Gaudenzio Ferrari, et dans le nombre Paolo Lomazzo et Lanzi, ont placé ce peintre sur la même ligne que Raphaël, tant pour la science du des-

sin, le charme de l'exécution, que pour l'énergie sublime de l'expression. Lomazzo va même plus loin encore; il déclare Gaudenzio Ferrari l'un des sept premiers artistes qui aient jamais paru. Quel que soit le rang que ce peintre occupe, ce tableau est, sans aucun doute, son chef-d'œuvre, et peut-être le seul chef-d'œuvre qu'il ait produit. La plupart des autres ouvrages sortis de son atelier, que nous avons fréquemment rencontrés dans les églises de Verceil et des bourgades du littoral du lac Majeur et du lac de Côme, sont inférieurs de beaucoup à son tableau de la *Déposition* [1]. Comme tant d'autres artistes, il a eu une belle idée et un jour heureux. La *Déposition de croix* est pour Gaudenzio Ferrari ce qu'est pour le Dominiquin la *Communion de saint Jérôme*, et *sainte Pétronille* pour le Guerchin.

Nous serions injuste, cependant, de borner à un seul le nombre des chefs-d'œuvre de ce dernier peintre; son *Enfant prodigue* de la galerie de Turin est un fort beau tableau, d'une grande hardiesse de composition et de dessin, et d'une singulière vigueur de coloris. On voit ce tableau avec plaisir, même lorsque l'on a pu admirer le chef-d'œuvre de Murillo, qui faisait partie de la galerie du maréchal Soult. Le père, qui est accouru sur le seuil pour accueillir son enfant, n'a pas, dans le tableau du Guerchin, la même ten-

[1] Son œuvre, qui comprend plus de cent tableaux, a été gravé dans ces dernières années.

dresse que chez Murillo. Ses bras n'enveloppent pas avec le même amour le fils repentant; ils s'ouvrent cependant, et ce personnage, malheureusement chargé de lourdes draperies, ne manque pas d'une sorte d'élan tout paternel. La figure du fils prosterné, que la misère et le repentir accablent, est fort heureuse. Il a jeté le bâton à l'aide duquel il s'est traîné jusqu'au seuil paternel; il joint les mains et rejette sa tête en arrière. On ne voit pas son visage. Dans le fond du tableau, sur un balcon supporté par des portiques décorés de pilastres d'ordre corinthien, des musiciens accordent leurs instruments, sans doute pour fêter la bienvenue du fils prodigue. Sur un plan plus rapproché, le fils cadet, qui descend de cheval, écoute le récit que lui fait un valet du retour de son frère. Ce tableau, d'un effet vraiment saisissant, est de la troisième manière de Guerchin, lorsque ce peintre-naturaliste, fatigué de l'imitation du Caravage et des Vénitiens, se rapprochait du Guide. La lumière que prodigue ce dernier peintre est venue heureusement adoucir les ombres ténébreuses du Caravage, sans diminuer en rien la puissance de l'effet. La volonté seule a manqué au Guerchin; cet infatigable travailleur, pour être un grand peintre, n'a pas secoué avec assez d'énergie le joug de l'imitation. Au lieu de se mettre à la suite de l'Amerighi et du Caravage, puis des Vénitiens, et enfin du Guide, que n'a-t-il franchement tenté d'être lui-même? Dans ce tableau de

l'*Enfant prodigue*, par exemple, la figure principale de l'enfant est toute à lui, et c'est un chef-d'œuvre. Impossible d'imaginer un gueux plus touchant et plus noble dans son abaissement. Si l'on s'occupe des détails matériels de la composition, quelle science d'anatomie dans les attaches des jambes et dans le dos entrevu dans la demi-teinte! Le fond du tableau, trop évidemment emprunté à Paul Véronèse, et ce valet du second plan, qu'on croirait du Titien, sont les parties les plus faibles de cette composition, dont elles détruisent, d'ailleurs, l'unité.

Le Guerchin n'en fut pas moins un des plus grands peintres du second ordre. Sa manière était large et fière; il savait donner du caractère et de l'expression à ses personnages, de la profondeur au théâtre choisi, de la pompe au costume, de l'intérêt aux accessoires. On rencontre, dans ses ouvrages, de ces grands *partis pris* de lumière, de ces larges et puissantes demi-teintes, repos qui plaisent à l'œil et le soulagent. Son coloris est solide et plein d'éclat. Sa science de l'effet arrachait au Guide, son rival, qui venait de voir un de ces derniers ouvrages, ce cri d'admiration qui part d'un cœur généreux et vivement touché par le beau : « Vite! vite! s'écriait-il en rentrant dans son atelier et en s'adressant à ses élèves; laissez tout cela, prenez vos chapeaux, accourez tous, et venez voir comment on doit employer la couleur. »

Qu'eût dit le Guide de Rubens, s'il eût vu ses ta-

bleaux de la *sainte Famille*, l'*Incrédulité de saint Thomas*, mais surtout le portrait d'un personnage inconnu, qui font partie de la galerie de Turin? Ce dernier morceau est l'un des ouvrages du grand peintre flamand les plus complets et les plus saisissants que nous connaissions. Il n'y a là ni fracas de couleur comme dans ses grandes compositions, ni tumulte de dessin comme dans ses passes d'armes et ses chasses; rien de ce qui impose à la foule et la séduit. On ne voit qu'un homme debout, la main droite sur la hanche, et tenant une cravache de la main gauche. Mais quelle énergie dans cette pose et quel caractère dans toute cette figure! C'est un homme de haute stature, la tête couverte d'un large feutre, le cou entouré d'une collerette de dentelles magnifiques. Il porte la cuirasse; c'est un guerrier, un cavalier dont le regard a toute l'audace, toute l'insolence de l'époque. Ce personnage est vivant; la lumière chatoie admirablement sur cette tête haute, et ruisselle sur la cuirasse. Il faut être coloriste comme Rubens pour intéresser à ce point avec un simple personnage. C'est bien à tort, néanmoins, que l'on attribue au seul coloris de ce grand peintre le merveilleux effet de la plupart de ses compositions. Quelque paradoxal que cela puisse paraître, nous n'hésiterons pas à dire que Rubens fut aussi grand dessinateur que grand coloriste, dessinateur du mouvement et non de la forme seule, ce qui est fort différent. Trop souvent le dessinateur de

la forme pétrifie sa figure ; il métamorphose l'être vivant en statue. Le dessinateur du mouvement anime la statue. Cette tête vit, elle peut se mouvoir ; ce bras vit, il va s'allonger ou se raccourcir ; ce corps vit, il est souple et presque mobile. Le dessinateur de la forme excelle dans chacun des détails de son ouvrage. Il fera une attache du bras, de la jambe ou du col plus parfaite, une main plus régulière, un torse mieux modelé, des extrémités plus précises ; mais l'ensemble composé de toutes ces parties isolément irréprochables sera condamné, et peut-être bien à cause de la perfection locale de chacune de ces parties, à une sorte de roide immobilité. Le dessinateur du mouvement ne s'occupe pas de chacune de ces lignes, de chacun de ces contours en particulier ; il s'occupe de la grande ligne d'ensemble qui serpente, en jetant une foule de rameaux intermédiaires de la tête aux pieds du modèle. Il n'arrête pas sa ligne ; il l'épaissit et la sculpte. Le grand dessinateur du mouvement évitera le flamboiement, cet écueil qu'il rencontre à chaque coup de son crayon, ce défaut dominant de l'école des Vanloo, et en général de toute l'école française du dernier siècle ; il sera à la fois précis et accentué, mobile, et en même temps suffisamment retenu. C'est par là surtout que Rubens excelle ; c'est là son grand art. C'est là ce qui fait que, indépendamment de la couleur, il serait encore un grand artiste, et surtout un grand modeleur. Si vous en dou-

tez, consultez plutôt la simple esquisse du portrait dont nous venons de nous occuper, gravée d'après le dessin de M. Metalli [1], et qui fait partie de la publication de M. R. d'Azeglio. Ce n'est guère qu'une belle eau-forte terminée. Est-il possible, cependant, d'imaginer rien de plus vivant, de plus intéressant, et en même temps de plus saillant et de mieux modelé?

Rubens avait pour ami un alchimiste qui s'appelait Zacharie Brendel. Ce jeune homme, fanatique, comme tous ses pareils, de sa prétendue science, s'épuisait sur ses fourneaux, tout entier à la recherche de la pierre philosophale. Étonné de la vivacité d'esprit et de l'adresse de Rubens, il lui dit un jour : « Je suis bien près, mon ami, d'arriver à la précieuse découverte que vous savez; si un homme aussi intelligent que vous venait me seconder, sans nul doute nous ne tarderions pas à trouver ces trésors qui s'échappent toujours au moment où je pense les saisir. — Je crois bien, lui répondit Rubens; il y a tantôt vingt ans que, moi, je suis en possession de cette science, et que j'ai trouvé votre pierre philosophale. — En vérité! en vérité! — Et ouvrant la porte de son atelier, et montrant à son ami ses crayons et ses pinceaux : — Voici, ajouta-t-il, les instruments dont je me suis servi pour la découvrir. »

Rubens ne se trompait pas; ses crayons et ses pinceaux furent l'origine de sa grande fortune. L'art,

[1] Par M. Lazinio.

pour lui, n'était pourtant pas un moyen ; il cultiva toujours la peinture avec amour : aussi l'art ne lui fut-il jamais infidèle. Jouissant d'une grande fortune et proclamé le premier peintre de son temps, Rubens ne pensa pas, comme tant d'autres, que, si les ouvrages font, dans le principe, la réputation de l'homme, l'homme, plus tard, fait la réputation de ses ouvrages. Il ne vécut jamais sur sa renommée, pas même dans la seconde partie de sa vie. Il vécut sur son talent, qu'il s'appliqua toujours à fortifier, dans ses missions diplomatiques et à la cour des souverains comme dans le repos de l'atelier.

Si de Rubens nous revenons à l'école italienne, un magnifique portrait de Bronzino, digne pendant du portrait du *Cavalier* du peintre flamand, nous servira naturellement de transition. Ce portrait est celui de Cosme Ier de Médicis. Le Bronzino n'est cependant pas coloriste comme Rubens ; il accuse peut-être un peu durement la forme ; mais quel caractère et quelle majesté dans cette précision, quelle force dans cette dureté ! Le fils de Jean des Bandes-Noires, le grand et astucieux politique dont on a si justement comparé le caractère à quelqu'un de ces terribles ouvrages de Michel-Ange de Caravage, où de rares et éblouissantes lumières se détachent puissamment sur de fausses demi-teintes et de larges et noires masses d'ombres, renait-il tout entier dans ce portrait du peintre de Bianca Capello ? Nous osons l'affirmer.

Vil courtisan de Charles-Quint et de Philippe II, meurtrier sans foi des Valori et des Albizzi, ses prisonniers de guerre, assassin de Philippe Strozzi, amant incestueux de sa fille, bourreau de son propre fils et de sa femme, Éléonore de Tolède, Cosme Ier a protégé magnifiquement les arts et les lettres; et les artistes et les écrivains, si facilement reconnaissants, séduits d'ailleurs par quelques grandes et rares qualités, ont jeté le voile de l'oubli sur les crimes du politique et de l'homme privé, pour célébrer le prince ami des arts. Ce beau portrait du Bronzino prouverait, au besoin, cette partialité intéressée du peuple des artistes à l'égard de ces coupables illustres, de ces hautes et funestes intelligences. Si les poëtes, chez les Romains, ont glorifié Octave et tenté même de réhabiliter Néron, à Florence les historiens et les peintres se sont joints à eux pour tromper la postérité sur le caractère des Médicis et n'immortaliser que leurs vertus.

Le Bronzino lui-même, l'un des familiers du grand-duc, comme Vasari, son émule, a dû flatter le prince, homme de goût et protecteur des arts, quand, à l'aide du pinceau, il retraçait son image sur la toile; mais, quelque noblesse qu'il ait imprimée sur son visage, quelque majestueuse douceur qu'il ait voulu donner à son regard, la vérité est restée la plus forte et a vaincu l'art. Le naturel du tyran, qui ne se confiait *qu'en Dieu et en ses mains*, se trahit par la fixité de

cette prunelle noire, par l'amincissement de ces lèvres peu colorées, et par ce léger et involontaire froncement de sourcil. Ce cou athlétique, ces larges et fortes épaules, et cette main si belle, mais en même temps si efféminée, dont une bague orne l'un des doigts, dénotent également les instincts physiques et pervers. Un tel homme doit être sensuel jusqu'à la débauche, et on ne saurait s'étonner qu'il ait poussé la luxure jusqu'au raffinement de l'inceste. Comme, chez lui, la force physique et brutale doit être en lutte continuelle avec la force morale! Si jamais il lâche la bride à ses passions, l'explosion, quoique sourde, sera terrible; s'il frappe, il doit tuer.

Le Bronzino fut l'un des peintres florentins les plus renommés de son époque. De nos jours, il est moins apprécié. Émule des Ridolfo Ghirlandajo, des Benvenuto Cellini, des Bandinelli, des Daniel de Volterre et de tant d'autres, comme eux il trouva dans Cosme I^er^ un patron intelligent et magnifique. Si l'Ammirato, le Borghini, l'Adriani et les autres annalistes de l'époque ont célébré le prince ami du grand historien Varchi et créateur de l'académie florentine, il n'est pas surprenant que le Bronzino ait flatté à sa manière, et autant qu'il était en son pouvoir, le protecteur généreux des arts, le fondateur de la galerie des Offices et de tant d'autres somptueux monuments.

Le premier tableau de la galerie de Turin qui ar-

rêtera nos regards à la suite de ces chefs-d'œuvre, c'est le saint Jean Népomucène de Daniel de Crespi. Le saint confesse à la fois une impératrice et un paysan. L'idée d'égalité chrétienne ne pouvait être exprimée avec plus de simplicité et plus de grandeur. Le prêtre, placé au centre du tableau, dans un confessionnal, écoute par l'une des ouvertures latérales la confession de l'impératrice-reine, placée à sa droite. A sa gauche, un paysan, agenouillé dans l'autre partie du confessionnal, attend que l'impératrice ait reçu l'absolution, et que son tour soit venu. Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette scène, déjà grande par elle-même, c'est la destinée des deux principaux acteurs, du saint et de l'impératrice. Le saint est l'un des martyrs les plus éclatants du secret de la confession. Chanoine de Prague et confesseur de sa souveraine, Jean fut sollicité, à plusieurs reprises, par l'empereur Venceslas, qui soupçonnait sa femme de nourrir un amour adultère pour l'un des seigneurs de sa cour, de lui livrer le secret de la confession de l'impératrice. Jean résista aux menaces et aux séductions. L'empereur, voyant qu'il ne pouvait rien tirer du saint homme, le fit jeter dans la Maldaw. C'est à cette occasion que le chanoine Jean fut canonisé sous le nom de *saint Jean Népomucène*, de Nepomuck, sa ville natale.

La manière de Daniel de Crespi rappelle beaucoup celle de Lesueur. On trouve, dans ses compositions

religieuses, la même simplicité d'effet et de moyens, la même onction et quelquefois la même suavité évangélique. Dans ce tableau de saint Jean Népomucène, la figure mélancolique et résignée du saint exprime assez finement quelle doit être sa destinée ; c'est un martyr, et un martyr du dogme religieux plutôt qu'un martyr de générosité humaine ou chevaleresque. Il pourrait parler, en effet, sans perdre sa royale pénitente; la piété de celle-ci est trop calme, trop confiante pour qu'elle soit coupable. L'extrême sobriété dans l'emploi des accessoires semble l'un des caractères particuliers du talent de Daniel de Crespi, et rapproche encore sa manière de celle de Lesueur. Quels sont les accessoires dans ce tableau de la *Confession?* Le chapelet que tient l'impératrice, le livre de prières du saint et le bâton du paysan. Daniel de Crespi est du nombre de ces artistes privilégiés qui disposent de la lumière, et par conséquent du relief, sans effort, et qui, avec la plus grande économie de moyens, obtiennent souvent un effet vraiment surprenant. Daniel de Crespi s'était fait, en outre, une loi de ne jamais employer dans ses compositions un personnage qui ne fût pas nécessaire à l'action. Toute sa vie il resta fidèle à ce principe. Si l'on enlève de l'un de ses tableaux n'importe quel personnage, l'intérêt de la composition est aussitôt détruit, l'action même n'existe plus. Cette règle de l'unité d'action, appliquée à l'art de la peinture, ne fut jamais une

entrave pour lui ; elle contribua, au contraire, à donner de la sûreté et de la solidité à son talent, dans une époque de relâchement et de décadence. Que l'on consulte, en effet, des fresques de la chartreuse de Milan. Comme Lesueur, Daniel de Crespi a retracé, sur les murailles du cloître, l'histoire de saint Bruno, fondateur de l'ordre. Il y aurait une comparaison fort intéressante et fort curieuse pour l'histoire de l'art à faire entre cette double suite de compositions simples, énergiques, et surtout consciencieuses. Daniel de Crespi l'emporterait, sans doute, par la science du clair-obscur et la magie de l'effet ; Lesueur, par la grandeur de la pensée, la noblesse de l'ordonnance, le calme de l'ensemble. Le chef-d'œuvre de Lesueur, c'est la *Mort de saint Bruno ;* le chef-d'œuvre de Daniel de Crespi, c'est la *Résurrection du docteur Raymond*, chanoine de Paris. La terreur, déjà poussée si loin dans le tableau de Lesueur, est portée à son comble dans la composition de Daniel de Crespi. Nous devons ajouter qu'on ne trouve cependant pas, dans le tableau de ce dernier, une seule figure qui, pour la profondeur de la pensée, puisse être comparée au *saint Bruno* de Lesueur, joignant les mains et les yeux fixés sur l'effrayant visage du damné. On y lit une révolution intérieure, une conversion. En revanche, Daniel de Crespi a su tirer un merveilleux parti de l'entente du clair-obscur, que Lesueur néglige souvent. On a trouvé également une singulière

analogie[1] entre la manière de Daniel de Crespi et celle de Murillo, mais sous le seul rapport de l'exécution matérielle. Les lumières sont empâtées avec la même puissance que chez le peintre espagnol ; les ombres seules sont moins transparentes et trahissent plus d'indécision dans la brosse ; l'ensemble est moins doré.

La galerie de Turin compte au nombre de ses plus beaux ornements plusieurs tableaux de Paul Véronèse. Le morceau capital de ce peintre, à la *Reale galleria,* est une grande composition dans le genre des Noces de Cana, de la Samaritaine ou du Repas chez Simon le lépreux. On retrouve, dans cette page immense, toute la vivacité de sa brillante imagination, toute la splendeur de son coloris, toute la magnificence de ses ajustements et de ses décorations. Ses personnages y portent la tête avec cette majesté quelque peu dédaigneuse qu'aimait à leur donner ce peintre de l'aristocratie vénitienne ; ses femmes y ont cet air svelte et superbe, cette ampleur orientale de vêtement, cette éblouissante fraîcheur de carnation, qui distinguaient ses nobles modèles ; enfin la lumière est répandue sur toute cette toile avec la prodigalité d'un homme qui sait que, dans ce genre, sa richesse est inépuisable. L'éclat du jour rayonne sur

[1] L'analogie est si grande, que quelques connaisseurs, jugeant un peu superficiellement, M. Valéry entre autres, ont attribué à Murillo ce tableau de Daniel de Crespi.

cette foule de personnages d'attitudes si diverses, sur ces colonnes jaspées d'azur et de rose, et sur chacun de ces innombrables accessoires si heureusement disposés. C'est la nature dans toute sa pompe, illuminée par les reflets azurés de ce ciel d'une transparence vraiment divine et si richement lamé d'argent.

Paul Véronèse soutient presque à lui seul la gloire de l'école vénitienne dans la galerie piémontaise. Le Titien n'y est représenté que par une composition d'un mérite tout à fait secondaire, et Giorgione, son rival, et son maître s'il eût vécu, par un portrait d'une authenticité fort contestable. Palma Vecchio, auteur d'une belle *sainte Famille*, entourée de saints et de saintes, mérite seul d'être distingué après le grand artiste de Vérone.

Les tableaux des écoles hollandaise et allemande que l'on voit à la galerie Royale de Turin sont nombreux, et la plupart d'un mérite rare. C'est là que se trouvent peut-être les portraits de Van-Dyck les plus achevés : le prince Thomas à cheval et les enfants de Charles I^er^. Le portrait de ce monarque, par son élève Daniel Mytens, pourrait être pris pour un des ouvrages de ce portraitiste. C'est la nature dans toute sa simplicité majestueuse. L'œil du prince semble mobile; sa bouche va s'ouvrir; son bras va se lever; l'architecture seule du fond est un peu lourde et n'a pas l'aspect d'aisance et de noblesse du reste de ce tableau.

Plusieurs compositions de Gérard Dow, entre autres la *Femme à la grappe de raisin* et le *Médecin*, sont du meilleur temps de ce maître, et remarquables par cette prodigieuse finesse d'exécution qui distingue ses moindres tableaux et qui ne nuit jamais à l'effet d'ensemble. Les Berghem, les Téniers, les Breughel, les Freedman de Vries, les Ostade et les Both d'Italie y sont nombreux et choisis. Les *Joueurs de flûte* d'Isaac Van-Ostade sont, sans doute, un admirable petit tableau qui ne peut manquer de plaire à ceux qui aiment la nature toute naïve, quelque disgracieuse qu'elle soit ; l'on conçoit néanmoins que, à la vue de semblables figures, Louis XIV se soit écrié : — Qu'on enlève ces magots !

La perle de l'école flamande, c'est le portrait dit *du Bourgmestre*, que M. R. d'Azeglio attribue à tort à Nicolas Maas, et qui est bien de Rembrandt. Ce tableau a vivement occupé l'esprit conjectural des érudits piémontais ; les uns l'ont attribué à Rubens, d'autres à Van-Dyck. Un autre écrivain reconnaît qu'il est bien de Rembrandt ; mais à quel propos ajoute-t-il que ce portrait est celui de Théodore de Bèze ? La preuve de cette assertion ne serait pas facile à fournir, Rembrandt n'étant né qu'en 1606, un an après la mort du fameux apôtre de la réforme. Quoi qu'il en soit, ce tableau est bien de Rembrandt ; il l'a signé sinon matériellement, du moins avec son talent.

Les meilleurs paysages de la galerie de Turin sont ceux de Claude Lorrain et de Both d'Italie. Claude Lorrain est toujours ce grand magicien que nous connaissons, ce peintre de la lumière, de la paix, de l'étendue et du bonheur, qui, à l'aide du pinceau et de la palette, sait donner au ciel son éclat, à l'air sa transparence, aux eaux leur limpidité, à l'horizon sa profondeur. Les Italiens, dans leurs sonnets, ont dit de lui que, comme Josué, il avait arrêté le soleil; il est fâcheux que sa puissance se soit bornée là, et qu'il n'ait pas su animer les personnages qui peuplent les devants de ses compositions. Les joueurs de flûte de son magnifique tableau du *Pont ruiné* ont toute la roideur de petites figures de bois [1]; ils dépareraient ce beau paysage, si l'harmonie de la couleur des vêtements et du ton des chairs, d'accord avec celle de l'ensemble du tableau, ne rachetait l'imperfection de la forme. Ce dernier tableau de Claude Lorrain a été gravé, dans la collection de M. R. d'Azeglio, par le professeur Bulli. La touche du graveur est trop maigre et trop comptée, et les terrains n'ont ni la solidité ni l'épaisseur suffisantes; l'ensemble, néanmoins, est assez harmonieux.

Quelques-uns des riches reflets de cette lumière

[1] Claude Lorrain avait plutôt le sentiment que l'adresse de l'art. Il n'avait jamais pu apprendre à lire, et ne savait pas même signer son nom; il faisait très-péniblement ses personnages, dont il reconnaissait l'imperfection. « Je vends le paysage, je donne les figures, » disait-il en riant à ses amis, qui le critiquaient à ce sujet.

qui inonde les tableaux de Claude Lorrain illuminent ceux du Flamand Jean Both, dit *Both d'Italie*. Sa manière est, néanmoins, fort différente de celle du peintre français. Si l'un est poëte, l'autre est naïf; si celui-ci sacrifie tout à l'effet d'ensemble, celui-là néglige cet effet, tout occupé qu'il est des moindres finesses de détail. Jean Both, le plus brillant des disciples d'Abraham Bloëmart, quoique inférieur à Claude Lorrain, s'est élevé au-dessus de cette foule d'artistes du second ordre qu'a produits l'école hollandaise; il vit l'Italie, et la comprit sinon complétement, du moins dans quelques-unes de ses plus secrètes et de ses plus mystérieuses beautés. La liberté d'esprit, le repos de la conscience, le temps, enfin, lui manquèrent pour devenir un artiste vraiment supérieur. Coupable d'un crime, il l'expia d'une manière tragique, et se noya avant d'avoir atteint sa quarantième année.

Les historiens de l'école hollandaise nous racontent, à cette occasion, l'étrange anecdote qui suit. Durant leur séjour à Rome, Jean Both, son frère André, les deux Laar et un autre artiste hollandais, ayant passé une de leurs soirées à jouer et à s'enivrer, se retiraient, vers le milieu de la nuit, de la taverne où ils étaient réunis, par une de ces rues qui longent le Tibre. Tout en cheminant, ils chantaient ou tenaient des propos obscènes, quand tout à coup ils firent la rencontre d'un prêtre. Celui-ci, voyant des gens ivres, chose de tout temps fort rare dans Rome,

se jeta au-devant d'eux et commença assez intempestivement à les sermonner. Ces jeunes gens, loin d'être touchés de son éloquence, répondirent à ses véhémentes apostrophes par des injures. L'un d'eux, par forme de plaisanterie, ayant même poussé le cri de la canaille romaine : *Au Tibre! au Tibre!* ses compagnons, dont tout à la fois le vin et la colère troublaient la raison, mirent subitement à exécution cette menace jetée inconsidérément. Ils saisirent le malheureux prêtre, et, s'approchant d'un des quais du Tibre, le précipitèrent dans les flots. Le lendemain, quand la raison et le sang-froid leur furent revenus, ils détestèrent leur coupable égarement, firent leurs adieux à Rome et s'enfuirent chacun de son côté. Mais, racontent les mêmes historiens, à défaut de la justice humaine, la justice divine s'était chargée de les poursuivre; tous ceux qui avaient participé au meurtre du prêtre périrent d'une mort tragique. Pierre de Laar, le premier, tomba dans un puits et se noya; son jeune frère trouva la mort dans un torrent, où il fut précipité; André Both se noya, à Venise, dans la Lagune; enfin Jean Both, dit *Both d'Italie*, et l'autre artiste hollandais, périrent tous deux dans un naufrage.

Les vieux maîtres de l'école allemande pourraient rivaliser avec ces maîtres de l'école hollandaise, dont ils furent les précurseurs sinon par la quantité, du moins par la qualité des compositions sorties de leurs

ateliers, qui enrichissent le musée de Turin. Albert Durer, Aldegraver, Holbein et quelques-uns de leurs élèves y ont de leurs meilleurs ouvrages. Un *Ermite en prière* d'Albert Durer, portrait en pied de quelque religieux inconnu, et la *Visitation* d'Aldegraver, le meilleur des imitateurs du grand maître de Nuremberg, sont les deux morceaux de ce genre les plus curieux. La *Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth* est un de ces précieux chefs-d'œuvre de naïveté, de conception et de finesse d'exécution qu'on rencontre, à de longs intervalles, dans les musées de ces vieilles cités du centre de l'Allemagne. L'admirable conscience de l'artiste, son angélique pureté morale, la science souvent poussée jusqu'au pédantisme le plus raffiné, dans l'exécution des draperies surtout, brillent dans l'ensemble et dans chacune des parties de ce beau tableau. Le paysage, par exemple, si souvent négligé, comme accessoire, dans les ouvrages de ce genre, est un chef-d'œuvre d'agencement et d'exécution. Cette belle habitation gothique, placée sur la cime d'une colline et dominant un chemin montueux que bordent de maigres arbustes, nous reporte en plein moyen âge. Un simple détail, cependant, date le tableau et nous apprend que nous touchons à l'époque de transition de ces temps reculés aux temps modernes. Ce sont les ailes d'un moulin à vent que l'on entrevoit à l'horizon, sur une colline. Comme Dante, dans son poëme, les peintres religieux fai-

saient entrer toute leur époque dans leurs compositions, qui réunissent, de cette façon, à la profondeur de conception et à la naïveté d'exécution un intérêt de curiosité et d'érudition des plus puissants. Ce tableau d'Aldegraver, dessiné par M. Metalli, a été gravé par M. Lazinio. Cette petite gravure réunit à un degré rare l'habileté du praticien moderne et l'intelligence de l'époque. On dirait une de ces admirables et naïves esquisses de Lucas de Leyde. Les premiers plans seuls sont faibles; les brisures du terrain ressemblent trop aux plis d'une étoffe; la maigreur des plantes est aussi par trop exagérée.

Les portraits de Jean Calvin et de Marguerite de Valois, par Holbein, ressemblent à tant d'autres portraits du même peintre. C'est la nature prise sur le fait avec une sorte de bonhomie sublime, mais souvent aussi avec maigreur et petitesse. On voudrait, dans cette façon de représenter la nature, un peu plus de mouvement et de vie. L'œil de l'artiste a *daguerréotypé* son modèle, n'oubliant ni un cheveu, ni un poil de la barbe, ni un pli de la chair, ni une verrue; il a seulement oublié de l'animer.

L'examen rapide auquel nous venons de nous livrer peut faire juger de l'importance de la nouvelle galerie piémontaise. C'est, en effet, après les musées du palais des *Studj*, à Naples, et du Vatican, à Rome, l'une des collections les plus curieuses, par le choix et la variété des ouvrages qu'elle renferme, qui se soit

ouverte, dans ces dernières années, par delà les Alpes. L'Italie est toujours le pays des beaux-arts; si elle ne produit plus que de rares chefs-d'œuvre, elle connaît le prix de ceux qu'elle possède, elle sait les faire valoir et en faire jouir les autres.

Qu'on nous permette de terminer par une réflexion que nous livrons au bon sens ou plutôt au bon goût de ceux de nos artistes qui soutiennent avec tant d'ardeur l'honneur de l'école française, de ceux particulièrement que l'excellence des écoles étrangères, des écoles primitives surtout, semble parfois trop exclusivement préoccuper. Voici vingt peintres, tous de manières et de mérites différents, dont nous avons analysé et apprécié les chefs-d'œuvre, et qui, à l'aide des procédés les plus divers et en se livrant à l'impulsion particulière de leur génie, ont su nous intéresser et nous plaire. C'est donc surtout à l'originalité que chacun d'eux doit, de nos jours, cette espèce de consécration du succès qu'il obtint dans son temps. La base de l'originalité, c'est l'étude de la nature plus encore que celle des grands maîtres. Au lieu d'étudier exclusivement, souvent même de copier Masaccio, Fra Angelico, Giotto, Raphaël ou Albert Durer, l'artiste intelligent s'inspirera donc de la nature, cette intarissable source du beau, où, de son temps, chacun de ces maîtres a puisé; s'il désertait les leçons de ce premier des modèles pour celles des rares génies qu'il a formés, il renoncerait, par cela même,

à l'originalité, et se rangerait dans la classe des artistes secondaires. Son imitation aurait beau s'attacher aux premières époques de l'art, elle ne serait pas moins une imitation. Qu'un artiste de cette espèce s'inspire d'une fresque de Pompéi ou du Campo Santo, d'un tableau de Cimabué ou d'un carton de Raphaël, quand bien même le résultat de son imitation ne serait ni un calque ni un pastiche, ce ne serait pas non plus une œuvre originale. Or cette absence d'originalité est une des causes principales de l'infériorité de l'école italienne contemporaine, qui a trop fait prévaloir l'imitation sur l'étude directe de la nature.

---

# IV.

## LA PEINTURE EN ALLEMAGNE, DANS LES FLANDRES ET EN HOLLANDE.

### § 1er.

#### LES ORIGINES. PEINTRES DE MANUSCRITS.

L'art de la vieille Allemagne et la peinture flamande et hollandaise, dont les productions remplissent la plupart des galeries de l'Europe, n'ont été que depuis bien peu d'années l'objet d'études approfondies et de publications sérieuses. M. Sulpice Boisserée, dans son ouvrage sur la cathédrale de Cologne, place dans cet édifice le berceau de la peinture germanique. A l'en croire, l'*alpha* de l'art des contrées rhénanes fut gravé, sous ces voûtes, par une main inconnue. C'est là une de ces assertions systématiques, familières aux Allemands, que le bon sens réprouve, et qui ne supportent pas l'examen. L'art ne se développe pas spontanément; ses commencements sont lents et laborieux, et s'appuient toujours

sur la tradition. L'art, dans la haute Allemagne et, par suite, chez les Flamands et les Hollandais, a suivi les lois ordinaires qui président à son développement. Sauf de légères modifications apportées par le climat, les mœurs et le caractère propre à chaque nation, les monuments des mêmes époques, dans les contrées de l'Europe qui s'étendent des Alpes et du Danube aux rives de l'océan Germanique, présentent, à partir des temps les plus reculés, la plus grande analogie.

Si les œuvres de la sculpture et de la peinture murale, et les mosaïques qui pourraient rattacher l'art antique à l'art moderne, sont en petit nombre, il existe des monuments d'un ordre moins relevé, mais plus complets, plus nombreux, et qui présentent un intérêt au moins égal à celui que nous offrent les sculptures et les peintures; nous voulons parler des peintures des manuscrits. Ces peintures comblent, aujourd'hui, la lacune qui pouvait exister dans l'art; elles nous prouvent que les peintres grecs conservèrent, jusque dans les bas temps de l'empire, une supériorité réelle. Elles rattachent l'art byzantin à l'art moderne, comme elles avaient relié l'art antique à l'art byzantin. L'étude des peintures des manuscrits, indiquée seulement par Séroux d'Agincourt, qui continuait Winckelmann et qui n'envisageait l'art que sous une de ses faces, est des plus curieuses; elle jette des lumières vives et inattendues sur l'histoire

générale de l'art, au moyen âge, dans les contrées germaniques; elle nous conduit, sans lacune, des époques mérovingienne et carlovingienne jusqu'au milieu du XVI^e siècle.

Les manuscrits francs de l'époque carlovingienne, tels que les évangéliaires de Charlemagne [1], de Louis le Débonnaire [2] et de Lothaire [3], les évangiles d'Ébon, archevêque de Reims [4], la Bible [5] et le Psautier de Charles le Chauve, sont des chefs-d'œuvre dans leur genre; ils égalent, pour la perfection des accessoires et la délicatesse des ornements, les plus beaux manuscrits byzantins; ils prouvent que, dans ces temps reculés, l'invention, la diversité et la netteté qui caractérisent notre art national étaient déjà le partage de ces artistes ignorés. Ils ont, de plus, le mérite de n'être ni le calque ni la copie de ces manuscrits byzantins, dont ils atteignent la perfection. C'est un produit original de cette renaissance du IX^e siècle provoquée par Pépin et Charlemagne.

Dans les manuscrits allemands, surtout dans ceux

[1] In-folio. Bibliothèque nationale. Exécuté en 781.

[2] Bibliothèque nationale. IX^e siècle.

[3] Bibliothèque nationale. Exécuté en 855.

[4] Bibliothèque d'Épernay.

[5] Bible latine de Charles le Chauve. Bibliothèque nationale, in-folio. On voit, dans cette Bible, des figures symboliques de la Prudence, de la Justice, du Courage et de la Tempérance, placées à chaque coin du cadre de la miniature qui représente le roi David. Cela sent l'antiquité.

de la basse Allemagne, l'originalité n'est plus la même, et l'influence byzantine est plus accusée. Les ornements et les détails n'offrent plus cette finesse et cette pureté des manuscrits français; les majuscules sont surchargées d'entrelacs bizarres; l'encadrement des marges est lourd et sans goût; le coloris est fade et faux; les personnages sont grotesques ou affectent un calme ou une roideur tout à fait germaniques. L'art, chez les Bataves, les Ménapiens et toutes ces tribus de même origine qui peuplèrent la Germanie inférieure, et plus tard les Flandres, est postérieur à la civilisation romaine. Lors de la conquête de ces contrées par les Romains, les tribus qui les habitaient vivaient dans la barbarie la plus complète. L'Indien du Missouri ou des montagnes Rocheuses, qui peint grossièrement ses combats et ses chasses sur des peaux d'ours et de bisons, est plus avancé dans les arts du dessin que ne l'étaient ces peuplades germaniques.

La conquête romaine modifia peu ces mœurs sauvages. Le christianisme, qui mit quatre siècles à s'établir entre l'Elbe et le Rhin, apporta aux habitants de ces contrées les premières notions de l'art. Il est prouvé, maintenant, que, dès le VIII^e siècle, la peinture était cultivée, dans les monastères des Flandres, par les moines et par les nonnes [1]. Les longs séjours de Charlemagne dans l'Austrasie, et le choix qu'il fit

[1] *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, tome III, p. 609.

de la ville d'Aix-la-Chapelle, située sur la frontière des Flandres, pour la capitale de son vaste empire, développèrent le goût des arts dans ces contrées. La renaissance carlovingienne, qui, pour l'art de la peinture, ne dura guère qu'un siècle, mais qui, pour l'architecture, se continua, d'une manière si splendide, du XI^e au XIII^e siècle, cette première renaissance dut s'étendre jusque dans les Flandres. Le missel de l'abbaye de Stavelot dans le pays de Liége, les évangiles de l'abbaye de Saint-Laurent, à Liége, manuscrits des IX^e et X^e siècles; le manuscrit de l'abbaye de Saint-Bertin, dont les peintures retracent la vie de saint Wandrille, sont les premières productions que l'on connaisse de l'ancien art flamand. Les peintures dont ces livres sont ornés ne peuvent soutenir la comparaison avec les peintures des manuscrits français du VIII^e siècle, ni même avec celles des manuscrits des époques correspondantes, telles que la Bible de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, la Bible dite *du maréchal de Noailles* et le *Sacramentaire* de saint Grégoire le Grand, exécutés aussi au X^e siècle. On y trouve les mêmes bordures losangées et quadrillées avec fleurs et entrelacs; les couleurs y sont appliquées par teintes lavées et sans empâtements, tandis que, dans les manuscrits de l'époque carlovingienne, les peintures sont gouachées et les clairs apposés en épaisseur sur les ombres. Les jaunes, les bleus, les verts, les rouges sont purs, sans nuances intermé-

diaires ou rompues. Ces peintures semblent copiées sur des vitraux, et il est fort probable, bien qu'aucune verrière de cette époque n'ait été conservée, que cet art de la peinture sur verre, connu des anciens, qui encastraient des plaques de verre peint dans les parois de leurs appartements, s'était continué dans ces époques intermédiaires, et, par une heureuse transformation, ornait les fenêtres des basiliques chrétiennes de peintures analogues à celles des manuscrits. L'excessive naïveté de la composition, le défaut de proportion des figures, le calque trivial du *facies* des personnages, le peu d'élégance et de délicatesse des accessoires, tout dénote un art à son enfance; cependant, chose étrange et qui ne tient pas seulement à la maladresse de l'artiste, mais à certaines habitudes locales, nous signalerons, dans ces premières ébauches, une sorte de *parti pris* d'imitation littérale de la nature, une tendance particulière vers ce goût du grotesque, qui, dans la suite, a spécialement caractérisé l'art flamand.

L'influence byzantine, partie des contrées de la haute Allemagne, descendit de proche en proche le long des rives du Rhin, cette grande voie de communication entre l'empire germanique et la Néerlande, et put seule neutraliser cette tendance vers un naturalisme excessif. Un second évangéliaire du monastère de Stavelot, qui est orné de vingt-neuf grandes miniatures à personnages exécutés sur fond

d'or, et le livre du chanoine Lambert (1180), sont de précieux spécimens de cette manière qu'on a qualifiée plus tard, en Allemagne, de *byzantine rhénane*, et dont les maîtres de l'école de Cologne, Wilhelm et Stéphan, ne furent, deux siècles plus tard, que de mystiques et intelligents continuateurs. Ces manuscrits renferment plusieurs peintures dans le genre des miniatures byzantines de la meilleure époque. Là brille un reflet détourné, mais toujours puissant, de l'art antique.

Le XIIIe siècle présente une lacune. Il semble qu'à cette époque la culture de l'art ait été abandonnée dans les Flandres. Le seul manuscrit de ce temps, le livre des *Dialogues du pape saint Grégoire*, provenant du monastère de Saint-Laurent, à Liége, et qui faisait partie de la bibliothèque de Bourgogne [1], a la plus grande analogie avec les manuscrits français des Xe, XIe et XIIe siècles. Le style des compositions est tout à fait barbare. Les verts, les bleus, les rouges, employés seuls et sans mélange, sont appliqués par teintes plates et lavées. On retrouve dans cette disposition une sorte de calque de la peinture sur verre. Les peintures découvertes à Gand dans l'hôpital de la Biloque, et celles trouvées, en 1822, sur les murs du château de Nieuport, présentent cette même analogie avec les peintures des vi-

[1] On les a cherchés et comptés. On ne connaît que trois tableaux qui aient été exécutés, dans les Flandres, à la fin du XIVe siècle.

traux des cathédrales. Au reste, dans les contrées occidentales, la grande peinture semble, à cette époque, s'être réfugiée dans les ateliers des verriers, et en Italie et en Orient, dans le laboratoire des maîtres mosaïstes.

Les Flamands n'avaient pas de peintres que Cologne avait une école. Un passage du vieux poëme de *Parceval*, de Wolfram d'Eschenbach, prouve que, dès le XIIIe siècle, le mérite des peintres de Cologne et de Maestricht était proverbial chez les Allemands. Maître Wilhem et Stéphan, son élève chéri, combinèrent le style des maîtres qui les avaient précédés avec celui des peintres primitifs de l'Italie, que certainement ils connurent. Leur manière est la dernière évolution de style byzantin-rhénan que des écoles allemandes contemporaines ont remis en honneur, et qu'elles proclament l'expression la plus haute et la plus vraie de l'art chrétien. La réputation des maîtres de Cologne était sans égale au commencement du XVe siècle; elle s'étendit dans toute l'Allemagne et descendit le Rhin. Les artistes flamands durent imiter des modèles si voisins. Les premières compositions de Hubert, l'aîné des deux frères du nom de Van-Eyck, sont exécutées dans le goût des peintres de Cologne. La manière des deux frères ne changea que lorsqu'ils se furent fixés dans la ville de Bruges et lorsque Jean eut découvert et appliqué le nouveau procédé qui l'a fait regarder

comme l'inventeur de la peinture à l'huile. Il faut s'arrêter sur cette découverte de Van-Eyck, qui produisit une véritable révolution dans l'art et qui donna une nouvelle direction à la peinture dans les Flandres et, par suite, dans toute l'Europe.

§ 2.

COMMENCEMENTS DE LA PEINTURE A L'HUILE.

La plupart des peintres italiens des XII^e et XIII^e siècles peignaient sur toile collée sur bois. Cette manière est bien ancienne. Une miniature d'un manuscrit de Dioscoride, de la bibliothèque impériale de Vienne, qui fut exécutée par Julienne, fille de l'empereur Olibrius, et qui par conséquent date du VI^e siècle, nous montre un peintre assis à son chevalet. Une femme, représentant la Nature ou l'Invention, tient une mandragore que cet artiste peint sur un morceau de toile fixé sur un panneau de plus grande dimension. Ces toiles, comme on a pu s'en assurer facilement, étaient préparées avec une couche de blanc qu'on recouvrait d'une feuille d'or pour donner plus d'éclat aux couleurs. Les triptyques grecs, peints sur ivoire ou sur bois, sont préparés à l'or, sur lequel on peignait les clairs en empâtement, les ombres en glacis; cet or formait le champ de la peinture. C'est donc de Constantinople que cette mode doit venir.

A la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, les Italiens peignaient beaucoup en détrempe (*tempra*), mais avec une solidité singulière; l'eau ne peut pas altérer les couleurs de leurs tableaux. Un chimiste italien, M. Bianchi, a fait, à Pise, l'analyse des couleurs de tableaux de ces premières époques, qui avaient la transparence et l'éclat de tableaux à l'huile. Il y a trouvé de la cire et un peu d'huile, qu'on suppose avoir servi à faire fondre la cire. Je croirais plutôt qu'on mêlait l'huile à la cire, pour la tenir fluide. Il est probable que, avec le temps, la plus grande partie de cette huile se sera volatilisée. Si les peintres grecs de l'antiquité ne mêlaient pas l'huile à leurs couleurs, ils l'employaient dans la combinaison de leurs vernis, que chacun d'eux, à commencer par Apelles, composait à sa manière, en s'en réservant le secret. Les peintres romains, sous les empereurs, firent usage de vernis semblables pour aviver les couleurs de leurs tableaux. Se contentèrent-ils d'appliquer ces vernis à la surface, sans les mêler quelquefois à leurs couleurs? Nous ne le croyons pas. Un vernis appliqué à la surface ne pourrait, en effet, donner à la pâte cette transparence, cette fluidité harmonieuse qui distingue quelques-unes des peintures antiques conservées au musée des Studj. La suavité corrégienne de certaines parties de ces tableaux ne peut résulter non plus de l'application d'un simple vernis, et n'a jamais appartenu à la peinture

en détrempe. Un agent mêlé aux couleurs, qu'il maintenait fluides pendant un temps suffisant pour permettre aux peintres les corrections et les reprises, et qui, plus tard, séchait en faisant corps avec la peinture, sans rien lui enlever de son éclat et de son moelleux, a évidemment été employé par les artistes de l'antiquité. Ce procédé laissait au pinceau toute sa liberté, à la touche toute son audace. Il est telles de ces peintures, conservées au musée des Studj, dont les auteurs auraient pu lutter de fougue et d'adresse avec Rubens ou Bonington, surtout dans les détails d'ornements et d'architecture. La peinture en détrempe, d'une exigence si impérieuse, se refuse à ces libertés, et ne tolère ni ces hardiesses ni ces tours de force. L'encaustique n'a ni cet éclat, ni cette fluidité, ni surtout cette solidité. L'agent employé par les peintres romains, quel était-il? L'analyse chimique n'a pu le faire découvrir. On a tout lieu de croire que l'huile y entrait en quantité considérable.

Pollux, dans son *Onomasticon*, où l'on trouve de si précieux renseignements sur tout ce qui concerne l'art chez les anciens, énumérant les objets que les peintres de son temps employaient pour leurs travaux, indique, entre autres choses [1], les tables de bois, le trépied ou chevalet pour poser ces tables, les pinceaux, les couleurs d'espèces différentes, la cire

[1] Pollux, *Onomasticon*, VII, 126-129.

et les substances résineuses qui se mélangeaient avec elle non-seulement pour donner du corps aux couleurs, comme le suppose M. Raoul-Rochette, mais aussi, comme Pline nous l'apprend, pour faire sécher la cire et la mettre en état de résister aux atteintes de l'air et du soleil. A quelle époque s'opéra la substitution plus ou moins complète de l'huile ou de toute autre substance de même nature à la cire, substitution précieuse, en ce sens qu'elle remplaçait un agent que le feu devait liquéfier par un agent naturellement fluide, et qu'elle supprimait ce réchaud ou *cauterium* qui compliquait si singulièrement l'attirail de peinture des artistes de l'antiquité? Cette question reste encore à résoudre.

Dans la peinture du manuscrit de Dioscoride, dont nous venons de parler, outre le panneau, la toile qui y est fixée et le chevalet, nous voyons à côté de l'artiste une tablette sur laquelle ses couleurs sont disposées à peu près comme sur la palette de nos peintres; elles paraissent de même consistance et ont été évidemment apposées, par petits tas, avec le couteau, après que le peintre les a eues broyées. Outre cette grande tablette, le peintre tient encore à la main une tablette plus petite, comme une espèce de palette où sont disposées, de la même manière, les couleurs qu'il emploie. Ces couleurs étaient donc à demi-liquides comme nos couleurs à l'huile; elles n'étaient pas fluides comme la détrempe; elles n'avaient pas

besoin d'être liquéfiées par le feu comme l'encaustique ; l'agent qui s'y trouve mêlé ne devait pas être prompt à sécher comme la gomme, le blanc d'œuf ou la colle : autrement le peintre n'eût pas fait les tas où il approvisionne sa palette, si nombreux et si gros. Quelle était donc cette substance qu'au VIe siècle on mélangeait aux couleurs avant de les employer? Selon toute apparence, elle avait, comme l'agent employé par les anciens peintres romains, une grande analogie avec l'huile.

Un moine allemand, Théophile, qui écrivait, dans le courant du XIIe siècle, un livre intitulé *Diversarum artium schedula*, indique un procédé au moyen duquel on délayait les couleurs avec de l'huile de lin. Avec les couleurs ainsi préparées, on peignait les figures et les draperies comme on faisait auparavant avec l'eau [1].

Ce procédé, peut-être le même que celui qu'on employait au VIe siècle, se rapproche beaucoup de la peinture à l'huile telle qu'on la pratique aujourd'hui [2].

[1] *Theophili presbyteri et monachi liber III, seu diversarum artium schedula*, chap. XXII, XXVI. Le chapitre XXII indique avec détail l'application du procédé de la peinture à l'huile à la peinture des portes. Le chapitre XXVI est plus explicite. Voici dans quels termes s'exprime Théophile : « Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris; terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit. »

[2] Les Grecs, vers 1300, peignaient à l'huile. J'ai entre les mains un triptyque de cette époque, exécuté avec un procédé qui ne peut être

Vers 1410, Jean Van-Eyck, le second des deux frères, ayant terminé un panneau d'après le procédé décrit par le moine Théophile, exposa au soleil sa peinture pour la faire sécher; la chaleur fendit les planches, et le tableau fut perdu. Van-Eyck chercha dès lors un moyen plus expéditif et moins dangereux. Il le trouva, et il me semble hors de doute que cette découverte, qui fit tant de bruit au xv^e siècle, ne consista pas tant dans la substitution de l'huile à la cire ou à la colle, cette substitution ayant été faite de longue date, que dans l'emploi d'un siccatif qui, combiné aux huiles de lin et de noix, et mêlé aux couleurs, leur permettait de sécher à l'ombre en conservant leur éclat.

La plupart des écrivains qui s'occupent de l'histoire de l'art n'ont jamais tenu un pinceau. Leur ignorance des procédés matériels de la peinture est fort excusable. Cette ignorance a seule causé tout le bruit que l'on a fait à propos de la découverte de Van-Eyck, qu'on a présentée comme l'invention de la peinture à l'huile. A notre avis, cette invention se réduisit à un perfectionnement. Le peintre de Bruges tenta une de ces expériences que bien des artistes renouvellent aujourd'hui, dégoûtés qu'ils sont de l'insuffisance, des inconvénients, nous dirons plus, des trahisons de la peinture à l'huile. L'expérience ten-

que celui de la peinture à l'huile. Les têtes des personnages sont très-finement modelées dans la pâte.

tée par Van-Eyck ayant réussi, les artistes allemands et italiens appliquèrent, à l'envi, un procédé plus commode, plus séduisant que ceux en usage jusqu'alors, mais certainement moins favorable à la durée de leurs ouvrages, et dont nous doutons fort que l'art de la peinture ait tiré un avantage réel. Il est certain que, à partir du xv^e siècle, le coloris perdit en vivacité, et surtout en durée, ce qu'il gagnait en puissance et en harmonie. L'emploi des huiles siccatives, combiné avec celui des terres d'ombre et du bitume, soit dans le corps de la peinture, soit dans les glacis, cet emploi d'une commodité singulière et qui donne à un tableau récemment exécuté, et même à certains tableaux des peintres flamands et hollandais, tels que Rembrandt, Decker, Ruysdael et Hobbéma, un ton local si vigoureux, cet emploi, précieux dans quelques exceptions, a causé la prompte destruction, l'abolition presque complète de la plupart des grandes compositions peintes à l'huile depuis les Van-Eyck, à commencer par la *Transfiguration* de Raphaël et le *Cénacle* de Léonard de Vinci. Quelle différence de conservation entre la fresque vulgaire de Montorfano, placée, au couvent des Grâces de Milan, en regard du tableau de Léonard de Vinci, et cette inimitable composition! Léonard de Vinci, Raphaël, Titien et les Carrache sont ceux qui ont le plus perdu à l'emploi du nouveau procédé. Le Corrége lui doit ses tons soyeux e

son éclat incomparable ; mais le Corrége a horreur de toute ombre un peu forte, et semble n'avoir employé l'huile que pour surglacer. Paul Véronèse, lumineux, jusque dans ses ombres, et qui ne fait abus ni des frottis colorés ni des tons vigoureux, s'est mieux défendu. Les détails de ses tableaux ne sont ni effacés ni même affaiblis ; il est vrai que Paul Véronèse a dû peindre sur des toiles absorbantes. Ses grandes compositions ont la clarté et la fraîcheur des fresques. Comparées à certains tableaux contemporains, tels que l'*Endymion* de Girodet ou la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard, on les croirait plus récemment exécutées. Dans la plupart de nos tableaux modernes, au bout de vingt ans, les blancs deviennent jaunes, les jaunes roux, les bleus verts, les bruns noirs, puis tout s'efface, et la nuit vient.

On put promptement acquérir la certitude du peu de durée des peintures exécutées d'après le procédé de Van-Eyck. Nous voyons, en effet, que sa composition la plus vaste, le rétable de Saint-Bavon, où il a représenté l'adoration de l'agneau mystique, et qu'il avait achevée en 1432, dut être retouchée, et, il faut le dire, repeinte en grande partie, en 1550, par Lancelot, Blondel de Bruges et Schoreel d'Utrecht. La *Cène* de Léonard de Vinci se détruisit plus promptement encore. Cette vaste composition avait été achevée en 1498, et, vers 1540, Armenini en parle comme d'une peinture à demi effacée ; vers 1560, les con-

tours seuls restaient. Depuis, ce tableau fut, à diverses reprises, repeint en entier.

La découverte de Van-Eyck rendit son nom populaire dans toute l'Europe. Il avait trouvé le grand secret à la recherche duquel plus d'un peintre avait consumé son existence. Les Italiens, qui se passionnent si aisément et qui, depuis Cimabué et Giotto, cultivaient avec une sorte d'enthousiasme l'art de la peinture, furent ravis à la vue des premiers essais qui leur vinrent de par delà les Alpes. Un peintre sicilien, qui s'appelait Antonello et qui avait étudié à Rome, se rendit en Flandre et obtint, de l'inventeur lui-même, communication de son procédé. De retour en Italie, il initia un de ses amis, le peintre Dominique, à la nouvelle manière. Dominique parcourut l'Italie, excitant partout l'admiration de la foule, la haine et l'envie des artistes. L'un d'eux, André del Castagno, dont le nom doit être voué à l'exécration des hommes, séduisit Dominique par ses caresses, obtint son secret, et le fit poignarder (1454). Dominique, mourant, se fit porter chez son ami Castagno, dont le crime serait resté inconnu, s'il ne l'eût avoué au lit de mort.

Castagno avait commis son crime en pure perte, car, au moment où Dominique succombait, Rogier de Bruges communiquait aux Vénitiens le secret de Van-Eyck, que, d'un autre côté, Antonello avait fait connaître à Pino de Messine. Ce procédé se répandit

si promptement dans toute l'Italie, que plus d'une ville en revendiqua plus tard la découverte. Les Napolitains veulent que ce soit un peintre de leur ville, Colantino del Fiore, qui l'ait trouvé. On voit, dans la sacristie de l'église Saint-Laurent des pères mineurs, à Naples, un tableau de cet artiste représentant un saint Jérôme tirant une épine du pied d'un lion qui paraît peint à l'huile. Ce tableau porte la date de 1436. Il est donc postérieur d'une vingtaine d'années à la découverte du peintre de Bruges. Les Italiens doivent laisser aux Flamands la priorité de leur découverte. Ils leur ont emprunté leur manière de peindre à l'huile, et c'est à peu près là tout ce qu'ils leur ont pris; les Flamands leur doivent beaucoup plus.

§ 3.

LES VIEUX MAITRES ALLEMANDS.

Au temps où vivaient les Van-Eyck, les peintres de la Néerlande ne songeaient cependant pas encore à aller chercher leurs inspirations par delà les Alpes. Dans les tableaux des deux frères, mais surtout dans leurs principales compositions, le goût du terroir est sensible, et les influences locales sont franchement substituées aux influences byzantines et rhénanes. Toutes les têtes sont bien flamandes et, partant, pas-

sablement vulgaires. Cependant le symbolisme et le sentiment religieux écartent encore le grotesque et le trivial, qui devaient dominer plus tard. Hemmeling continua les Van-Eyck, et porta plus loin qu'eux l'imitation naïve et souvent puérile de la nature. Le manque de relief, la sécheresse, et une certaine indigence de forme qui, chez les continuateurs de l'école primitive flamande, dégénéra en véritable pauvreté, apparaissent déjà dans ses ouvrages, exaltés outre mesure depuis que ce goût pour la peinture archaïque, qu'on a qualifié de fièvre de vieux tableaux, *das germanische Kunst-Fieber*, s'est manifesté chez les Allemands.

Les Van-Eyck et Hemmeling firent dans la peinture flamande une révolution analogue à celle que Guido de Sienne, Cimabué et Giotto avaient opérée en Italie au XIII^e siècle; mais leurs successeurs ne furent ni des Massacio, ni des Ghirlandajo, ni des Fra Angelico, ni même des Taddeo Gaddi et des Orcagna. Du temps de ce dernier, on trouvait en Italie qu'il y avait encore de grands talents, mais que l'art de la peinture allait déclinant de jour en jour. Taddeo Gaddi, à qui Sacchetti prête cette opinion dans une de ses Nouvelles, ne pouvait prévoir la venue si prochaine des Léonard de Vinci, des Michel-Ange et des Raphaël. Chez les Allemands et dans les Flandres immédiatement après les Van-Eyck, à de très-rares exceptions près, on ne rencontre que des

talents fort secondaires; l'art décline tout aussitôt, et l'on ne peut citer les noms de Gérard Van-der-Meire, de Liévin, de Witte, de Hugo Van-der-Goes, de Martin Schœn et même de Michel Vohlgemuth, le maître d'Albert Durer, que comme ceux d'imitateurs serviles et d'un goût souvent barbare. Nous savons bien qu'on a voulu, depuis le commencement du siècle, galvaniser ces cadavres. Depuis que M. Frédéric Schlegel a tenté dans une feuille littéraire, l'*Europa*, une renaissance archaïque de l'art allemand; depuis que MM. Boisserée et Solly ont formé leurs curieuses collections, bien des fanatiques se sont mis à leur suite, et on en est venu à trouver beau tout ce qui était vieux. Ce sont là de ces caprices de la mode dont on doit peu s'étonner et dont nous nous permettrons de sourire. On ne faisait pas grand cas des productions de tous ces peintres il y a cinquante ans, et on avait raison. On a beau se récrier, se passionner à froid, le mauvais restera toujours mauvais. Certes, nous ne nous établissons en aucune façon les défenseurs du goût qui régnait il y a un demi-siècle; mais nous tenons pour fort bizarres ces prédilections contemporaines et les prétendues merveilles qu'elles ont enfantées. En fait de religions nouvelles dans les arts, les œuvres nuisent terriblement à la foi.

L'école exagère toujours les qualités du maître et en fait des défauts. Chez les continuateurs de Van-Eyck, la fermeté et la précision de son dessin se

changèrent en sécheresse; la bonhomie, quelquefois pleine de grandeur, de ses personnages se transforma en gaucherie prétentieuse et grotesque. Le coloris seul de ces peintres se maintint dans la ligne du naturel et du vrai, mais il perdit toute souplesse, toute solidité, tout relief. Leurs tableaux présentaient encore l'aspect des tableaux du maître; mais la science des grands effets, l'harmonie générale avaient disparu; ce n'étaient plus que des fantômes. Cette prompte décadence n'a rien qui doive nous surprendre. Quoi que prétendent, après M. Frédéric Schlegel, M. Michiels [1], et M. Arsène Houssaye [2], dont le goût est plus délicat, mais qui, au fond, ne nous paraît pas convaincu, les peintres allemands et flamands des premières époques, à commencer par les maîtres eux-mêmes, ne possédèrent pas la réunion complète de toutes les conditions qui font les grands artistes. Leurs merveilleuses qualités sont obscurcies par de grands défauts qui tenaient, sans doute, à leur temps, à ce qu'ils arrivaient les premiers, mais qui n'en sont pas moins des défauts. Tels artistes qui vinrent après eux, qui possédèrent leurs qualités et qui purent éviter leurs défauts leur sont supérieurs. Léonard de Vinci et Raphaël par l'exquise réunion du sentiment profond et délicat et de

[1] Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. 1847.

[2] Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. 1848.

la précision du dessin, Corrége par l'harmonie et la grâce, Titien et Paul Véronèse comme coloristes puissants, mais surtout vivants, se sont élevés à une bien autre hauteur que tous ces maîtres primitifs de la Flandre et même de l'Allemagne, qu'on proclame sans rivaux.

L'archaïsme, quelque naïf et précis qu'il soit, quelque degré de patience, de savoir même qu'il affecte, quelques rares qualités qu'il laisse entrevoir, n'est jamais que l'art à son enfance. La pauvreté n'est pas la vérité, pas plus que la sécheresse n'est la précision, et le trivial le naturel. Nous ne croyons donc pas, comme l'avance M. Arsène Houssaye, que les Italiens doivent plus aux Flamands qu'ils ne leur ont rendu. Pour tout homme qui a étudié sérieusement les procédés employés par chaque école et qui s'est rendu compte, par une expérience personnelle, de l'emploi matériel de la couleur, il n'est pas possible d'établir une comparaison sérieuse entre le coloris des Flamands et celui des Vénitiens. Ce sont des systèmes essentiellement différents. Jean Bellin, Titien, Tintoret, Giorgione et Paul Véronèse, excellents coloristes chacun dans son genre, le sont par l'application de procédés analogues, mais particulièrement par l'habile emploi des glacis, par la savante combinaison des tons secondaires plutôt que des tons primitifs. Les noirs, les blancs, les rouges, les bleus sont rompus et ont subi une modification radicale

avant d'être placés sur la toile. Dans ces vastes compositions de Paul Véronèse, où le jour rayonne, où l'air circule avec une admirable transparence, on ne peut rencontrer un blanc vraiment blanc, un noir vraiment noir. Les chaudes et ardentes compositions de Titien ne nous présentent pas un rouge et un jaune qui ne soient réciproquement modifiés. A quelques exceptions près, mais surtout à l'exception de Rembrandt, dont la manière comme coloriste est une combinaison de toutes les manières connues, les Flamands procèdent tout différemment et substituent l'empâtement aux glacis. Leurs tons se rapprochent plus des tons primitifs, et leurs gammes sont beaucoup moins variées; souvent même la couleur passe de leur palette sur la toile, sans subir de modifications sensibles. Rubens, le plus grand coloriste flamand, emploie, par exemple, le vermillon pur jusque dans ses reflets. Les tons les plus entiers se heurtent dans sa pâte splendide, et c'est bien rarement qu'il jette sur les témérités de sa palette, sur l'insolence de sa touche le voile d'un glacis [1].

Les écoles de Bavière et de la Souabe sont de vigoureux rameaux de la vieille souche de Cologne.

[1] Nous regrettons de ne pas être, sur ce point, de l'avis de M. Arsène Houssaye; mais Rubens n'a pas si complétement *caché sa palette* qu'il le prétend. C'est un des peintres, au contraire, dont la touche est écrite le plus brutalement. Il est telles compositions, les plus emportées, où chaque coup de brosse a placé sur la toile une couleur presque vierge.

Elles ont obéi également à l'impulsion imprimée par les Van-Eyck. Le caractère spécial de ces maîtres, essentiellement allemands, est l'extrême précision. On voit que la plupart sont sortis de la boutique du joaillier ou de l'atelier du ciseleur. Il n'est pas surprenant que la gravure, comme l'imprimerie, ait pris naissance dans ces contrées. On fait honneur de l'invention de la gravure à Martin Schoën (1440), parce qu'il faut trouver un nom ; mais il paraît probable que la découverte eut lieu simultanément en Allemagne et en Italie. Martin Schoën était à la fois modeleur, fondeur, ciseleur et peintre. Les tableaux de ce premier artiste allemand ne peuvent soutenir la comparaison avec ce qui se faisait en Italie à la même époque. Ils ont, toutefois, un caractère de naturalisme et de simplicité tout particulier, qui les distingue des compositions byzantines de l'âge précédent, bien que les fonds d'or subsistent toujours. Ils sont peints dans le procédé des Van-Eyck.

L'école de Nuremberg, si fameuse dans l'histoire de l'art allemand, et dont Michel Wohlgemuth fut le fondateur (1434-1519), et Albert Durer le maître le plus éminent, procéda de ce même principe, rigoureux jusqu'à la sécheresse, que Martin Schoën avait adopté. Au fini et à la netteté de leurs œuvres, on sent que ces artistes, même les plus illustres, ont manié la lime et le burin. Plus heureux que son maître Michel Wohlgemuth, Albert Durer vit l'Italie et put

séjourner à Venise et à Bruges. On ne doit donc pas être surpris de la puissance du coloris de cet artiste si précis, ni de l'expression élevée et presque idéale de la physionomie de quelques-uns de ses personnages dont le type, d'ailleurs, est toujours personnel. L'imagination ne fait pas non plus défaut au maître de Nuremberg; mais ses bizarres inventions, à la fois audacieuses et profondément mystiques, où se montre en germe cette pensée philosophique qui, plus tard, doit dominer en Allemagne, ont toujours quelque chose d'inculte et de terrible. Lui seul a pu trouver, au XVI^e siècle, cette sombre et rêveuse image de la mélancolie, qui semble l'emblème de la vie humaine arrivée au désenchantement le plus absolu de l'art et de la science.

Les élèves d'Albert Durer sont innombrables; tous continuent la tradition positive, naturaliste, et cependant idéale du maître. Quelques-uns accusent, toutefois, d'une manière plus marquée, l'influence italienne. Albert Altdorffer, Bartholomé Beham, Hans Schœuffelin, Hans Wagner, etc., sont les plus distingués de ces élèves. Ils forment la plus brillante des écoles allemandes proprement dites.

Les écoles secondaires d'Ulm, de Munich, de Dresde et d'Augsbourg ont pour représentants les plus célèbres Martin Schaffner, Hans Holbein le vieux, Christophe Schwartz, Lucas Kranach et Hans Burghmair, qui a illustré avec tant d'énergie les

tournois et les triomphes de l'empereur Maximilien.

Hans Holbein le jeune, le plus grand peintre de l'école d'Augsbourg, semble avoir absorbé à lui seul la renommée des peintres du même nom et de l'école tout entière. Ce peintre est l'un des artistes de la haute Allemagne qui doive le plus aux influences ultramontaines. Le premier, il sut marier habilement le dessin des Florentins et le coloris des peintres de Venise. Sa fameuse Vierge aux donataires est le chef-d'œuvre de cet art allemand italianisé. Le caractère italien est parfois si marqué chez ce maître illustre, qu'il est tel de ses portraits, comme, par exemple, celui du duc Sforza de Milan, qui a pu être attribué à Léonard de Vinci.

§ 4.

L'ART DANS LES FLANDRES.

Pendant le XIVe et le XVe siècle, la cour des ducs de Bourgogne fut peut-être la plus fastueuse et la plus intelligente de l'Europe occidentale. Les arts y trouvèrent naturellement de puissants encouragements. Il est à regretter que l'éminent historien qui nous a présenté un tableau si fidèle des mœurs publiques et des habitudes privées des peuples régis par ces princes, et qui nous décrit si volontiers, et avec une si attrayante minutie, les grandes fêtes popu-

laires, les cérémonies publiques, les entrevues des souverains, leurs noces, leurs funérailles, les ambassades, les tournois et les pas d'armes, ne nous dise rien de leurs arts. Les arts, cependant, présidaient à ces pompes; ils avaient élu domicile non-seulement dans l'atelier des peintres, des verriers et des imagiers, mais aussi dans la boutique de l'orfévre et du ciseleur, et près du métier du brodeur et des tapissiers. Lors des conférences de Lelinghen entre les ducs de Bourgogne et de Lancastre, le premier fit de magnifiques présents au duc anglais, consistant en beaux tapis des Flandres, comme on en faisait alors seulement dans les États du duc. Ces tapis représentaient, pour la plupart, des histoires de la Bible à grands personnages. D'autres figuraient le roi Clovis ou Charlemagne et les douze pairs de France. Il y en avait deux dont l'un offrait l'image des sept vertus, avec les sept rois ou empereurs vertueux; l'autre, les sept vices, avec les rois ou les empereurs qui s'en étaient souillés. Tous ces ouvrages étaient rehaussés de bel or de chiffre.

M. de Barante nous racontera, une autre fois, que, pour l'anniversaire que le duc Jean sans Peur donna, à Paris, de sa victoire sur les Liégeois, il commanda, à Arras, cinq grandes tapisseries rehaussées d'or et d'argent, représentant les principaux événements de cette guerre, si glorieuse pour lui. Nous apprenons par là qu'il y avait, dans les Flandres, des tapisseries

historiques analogues de nos peintures historiques; mais des artistes qui exécutaient ces beaux ouvrages, du caractère de leurs compositions et des procédés d'exécution, pas un mot.

Quand le boucher Legois, en 1441, fait une sortie de Paris et va brûler le magnifique château de Bicêtre, que le duc de Berri avait passé sa vie à embellir, l'historien nous apprend que rien n'était plus magnifique que cette demeure, surtout pour les peintures. On admirait particulièrement les portraits du pape Clément, de plusieurs empereurs d'Orient et d'Occident, de beaucoup de rois et de princes français; les plus habiles peintres du temps disaient qu'on n'en pourrait trouver de pareils ni mieux faits. Quels étaient donc les auteurs de ces belles peintures et ces artistes qui les appréciaient? M. de Barante ne nous fait pas connaître le nom d'un seul d'entre eux et ne hasarde même pas une conjecture à leur égard.

L'un de nos plus ingénieux archéologues, qui sait chercher et trouver, M. Léon de Laborde, s'est proposé de combler cette lacune et de refaire une histoire des arts pour les pays situés au nord de l'Italie. M. de Laborde partage l'opinion d'Émeric David sur l'espèce de filiation non interrompue de l'art depuis les Grecs jusqu'à nos jours. Aux époques où l'on nie son existence, parce qu'on ne retrouve pas son histoire toute faite et tout imprimée, l'art n'en a pas moins occupé une place importante dans les goûts et les ha-

bitudes des hommes. « Mais, ajoute M. de Laborde, sa trace ne se retrouve plus que sous la poussière des archives et dans les collections éparses. La recherche des documents inédits, l'étude critique des monuments originaux, telle est la base d'une histoire vraie des arts en Europe, pour l'époque qui précéda ce qu'on est convenu d'appeler la renaissance au XV^e siècle. »

Les éléments d'une histoire vraie des arts dans les Flandres, à l'époque du moyen âge, existent, en effet, dans les archives des ducs de Bourgogne. Les inventaires, si fréquemment renouvelés dans ces époques de troubles; les correspondances, d'autant plus actives qu'elles étaient le seul mode de publicité aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, lorsque la presse n'existait pas encore; les comptes, cette source d'informations authentiques et incontestées; toutes ces diverses séries de documents fournissent une multitude de renseignements précieux et inédits.

M. de Laborde a déjà fait, avec bonheur, l'application de sa méthode, et nous fait connaître ses premiers résultats dans un travail publié récemment [1]. Ainsi, par exemple, à l'occasion de Jehan Van-Eyck, l'éminent promoteur de l'école naturaliste des Flandres, qui, comme nous l'avons vu, n'inventa pas la peinture à l'huile, ainsi qu'on l'a prétendu, mais qui en simplifia et en popularisa l'emploi, il a pu, au

[1] Sous ce titre : *Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le* XV^e *siècle.*

moyen des comptes tenus par Guy Guibault, Gautier Poulain, Jehan Abonnel, Guillaume Poupet ou autres trésoriers et receveurs des finances des ducs de Bourgogne, comptes déposés dans les archives de Lille, restituer, de la façon la plus authentique, les points ignorés ou douteux de la vie du peintre fameux du rétable de Saint-Bavon, et il nous fait parfaitement comprendre tout ce que la protection accordée par ces redoutables ducs de Bourgogne à leur prince favori avait de généreux et de délicat.

Nous reconnaîtrons donc, avec M. de Laborde, que c'est à l'impulsion donnée par ces princes magnifiques, dès le XIVe siècle, et continuée pendant tout le cours du XVe siècle, plutôt encore qu'à ces influences extérieures signalées par MM. Michiels et Hotho, qu'il faut attribuer le développement d'un art original dans les Flandres. Mais, après nous avoir révélé les origines de cet art flamand, M. de Laborde n'exagère-t-il pas quelque peu son importance et ne se montre-t-il pas disposé à étendre la portée de son influence? Cette manifestation de l'art, qu'il appelle la renaissance du XVe siècle, se répandit, il est vrai, dans toute l'Europe occidentale; elle gagna l'Espagne, où elle imprima sur plus d'une œuvre son caractère d'individualité; elle envahit même l'Italie, qui lui emprunta des procédés; mais bientôt, énergiquement refoulé par l'irrésistible mouvement de la grande renaissance du XVIe siècle, l'art flamand bour-

guignon dut céder le terrain à un art bien autrement élevé, élevé de toute la supériorité de l'intelligence sur la matière. Il rentra chez soi et se cantonna dans ses limites naturelles, c'est-à-dire dans les provinces comprises entre le Rhin inférieur, l'Yssel, la Scarpe et l'Océan. Là même il eut à soutenir une lutte sérieuse contre l'invasion ultramontaine, qui l'y poursuivit, et dont il ne triompha qu'à force de concessions et de sacrifices.

Pendant le XIVe siècle, sous la protection des princes bourguignons, l'art ne fit que continuer et développer la tradition du XIIIe. Les manuscrits deviennent plus nombreux. Rassemblés, à grands frais, par Philippe le Hardi, par son fils Jean sans Peur, mais surtout par Philippe le Bon, ils forment la précieuse librairie des ducs de Bourgogne. Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, réunit, de son côté, une magnifique collection que possède aujourd'hui le cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris. En étudiant ces monuments d'un art que les découvertes de l'imprimerie et de la gravure, et les facilités apportées à l'exécution de compositions plus étendues, par le procédé de Van-Eyck, allaient anéantir, on reconnaît tout d'abord que la tradition byzantine est abandonnée sans retour; rien qui sente l'antique, rien qui rappelle les grandes et austères images de l'évangéliaire de Stavelot ou du livre du chanoine Lambert. Les influences locales l'ont emporté; l'art est devenu

flamand. L'imitation puérile de la nature, la reproduction exclusive des types nationaux caractérisent les productions de cette époque. L'amour avec lequel l'artiste caresse ces faces bourgeoises et rubicondes, étage ces triples mentons et arrondit ces panses bien remplies doit conduire directement l'art au grotesque. Tels miniaturistes et peintres-verriers du XIV^e siècle sont les dignes précurseurs des Quintin Matsys, des Brauwer, des Van-Ostade et des Téniers.

M. Michiels, dont le livre sur la peinture flamande et hollandaise révèle de sérieuses études, mais qui pèche souvent par excès, a consacré toute la première partie de son ouvrage à la recherche et à l'exposition des causes qui provoquèrent la naissance de l'art en Flandre et en Hollande et qui présidèrent à son développement. Il n'emploie pas moins d'un volume à cette espèce de travail préliminaire. Aussi multiplie-t-il singulièrement ces origines. Il en constate sept principales : le climat, le sol, la race, les idées, les faits, les grands hommes, la multitude, d'où découlent les actions, les mœurs, les lois, les événements, la politique, les sciences, les lettres, les arts. On sent combien tout cela est redondant et conjectural. Cette analyse, trop minutieuse, n'a pour effet que de fatiguer l'attention et de la détourner du fait principal. Le vrai comme le beau est toujours simple et net.

M. Hotho, l'historien prussien de la peinture allemande et néerlandaise, nous paraît plus près du vrai

en donnant à l'art trois origines uniques : le climat, la religion, le caractère national. M. Michiels critique rudement cette théorie. Les trois mobiles de M. Hotho renferment cependant les sept *principes générateurs* de M. Michiels. Nous qui nous défions, avant tout, de ces systèmes absolus, nous nous bornerons à signaler, comme les origines probables de l'art dans les Flandres, la tradition ou l'imitation modifiée par le climat, la configuration du pays et par le caractère des habitants. Nous avons montré plus haut quelle pouvait avoir été l'influence traditionnelle, nous venons d'indiquer la cause de son splendide développement; faisons maintenant la part des influences locales.

L'atmosphère brumeuse et variable de la Hollande et de la Belgique, ces contrées humides et froides placées à la limite des pays tempérés et des régions septentrionales, a dû agir diversement sur l'art de la peinture ; elle l'a obligé d'abord à se rapprocher du foyer et à devenir un art domestique, au lieu de se répandre au dehors comme ailleurs et d'orner de ses productions des portiques et des temples aérés. De là l'origine et le développement rapide de cette branche de l'art qu'on a nommée la peinture de genre et qui est particulière au génie flamand. Ces mêmes conditions atmosphériques ont donné au coloris de la plupart des peintres flamands et hollandais cette harmonie merveilleuse, mais parfois un peu éteinte,

qui caractérise leurs compositions les plus vastes comme leurs moindres ouvrages. Leurs lumières sont ou vagues et indéterminées comme chez les peintres primitifs et des époques intermédiaires, ou puissamment concentrées comme chez Rembrandt, Huysmans de Malines, Péeter Neefs ou Decker. C'est fort rarement que chez quelques artistes la lumière se répand avec cette vigoureuse et ardente profession des contrées méridionales. Rubens, chez les Flamands, nous apparaît comme une singulière et prodigieuse exception.

L'aspect et la configuration du sol des Pays-Bas ont donné naissance au paysage-portrait et aux peintures de marine. Ces plaines verdoyantes, ces plages immenses où une mer blafarde festonne de ses broderies d'argent des sables d'un gris pâle et doré ; ces villes qui semblent sortir des eaux comme autant de citadelles flottantes, et, dans le pays de Namur, les ondulations abruptes d'un sol accidenté, ont inspiré le génie d'imitation des peintres néerlandais. Ils se sont attachés à reproduire ces aspects variés de la nature, abstraction faite de l'homme, avec le même amour que les peintres de l'antiquité mettaient à représenter l'homme lui-même indépendamment de la nature. Le sol s'est animé sur leurs toiles et a pris l'intérêt d'un être réel et vivant.

L'influence du caractère de la race néerlandaise sur les productions de ses peintres n'est pas moins

positive. L'imitation est devenue patiente et minutieuse. A l'origine de l'art et chez les écoles primitives de la Flandre, l'artiste qui peignait un crucifiement voulait reproduire l'éponge qui servait à approcher le vinaigre des lèvres du Christ, la couronne d'épines qui déchirait son front, la lance qui ouvrait son côté, avec cette même fidélité laborieuse et puérile qu'il avait mise à retracer les moindres incidents du drame et à accuser les muscles, l'ostéologie et jusqu'aux villosités et rugosités de la peau de ses acteurs humains ou divins. Le réel tuait l'idéal. Plus tard l'imitation gagna en naturel et en vérité par cela même qu'elle devint moins littérale; mais elle caractérisa toujours les productions des peintres néerlandais. L'idéal, tel que les écoles italiennes l'ont compris, n'existe que chez quelques grands artistes, Rembrandt, Rubens, Van-Dyck, mais jamais à l'état simple, jamais pur de tout alliage naturaliste. Cette tendance à l'imitation littérale se manifesta, comme nous l'avons vu, chez les Flamands dès le XIIIe siècle. Les miniaturistes eux-mêmes substituèrent alors l'imitation de la nature à la peinture traditionnelle et hiératique des artistes byzantins. Dans le siècle suivant, les maîtres de Cologne, Wilhelm et Stéphan, tiennent encore à la tradition byzantine. Les Van-Eyck, qui les continuent, inclinent vers l'imitation de la nature.

Le XIVe siècle fut l'époque de la plus grande pros-

périté des provinces flamandes. Leurs principales villes, Bruges, Gand, Malines et Louvain, pouvaient rivaliser avec les capitales des républiques italiennes, Gênes, Venise et Florence. Nulle condition n'est plus favorable au développement des arts que l'union de la richesse et de la liberté. Les arts, ce luxe de l'intelligence, veulent des appuis éclairés et des protecteurs fastueux : comme nous l'avons vu, ils les rencontrèrent dans les Flandres; mais tout porte à croire que, dans le principe, l'architecture fut celui des arts du dessin qu'en dehors de la protection de ses princes la remuante et orgueilleuse bourgeoisie de ces riches cités encouragea de préférence. Les monuments de la peinture, si nombreux au XV^e^ siècle, sont fort rares au XVI^e^. Il n'existe rien qui laisse à penser que les Flamands et les Hollandais aient jamais eu un sculpteur.

§ 5.

LES MAITRES FLAMANDS ET HOLLANDAIS.

Cette école des Van-Eyck, qui exerca une si puissante influence dans toute l'Allemagne, modifia les anciennes écoles et en créa de nouvelles. Les écoles de Harlem et de Leyde, où l'art hollandais prit naissance, en sont les deux dérivations les plus rapprochées. Albert Van Ouwater, élève de Van-Eyck, ap-

porta le premier à Harlem les procédés du maître. Il aimait, comme lui, à orner les fonds de ses tableaux de vues de villes ou de vastes campagnes qui remplaçaient les fonds d'or des Byzantins. Il n'est donc pas surprenant que les plus grands paysagistes hollandais soient sortis de l'école de Harlem.

Cornille Engelbretchtsz, l'un des plus faibles continuateurs des Van-Eyck, fut le fondateur de l'école de Leyde. L'influence allemande domine dans ses ouvrages, d'une exécution sèche et rebutante; elle se fait sentir encore dans les compositions de Lucas de Leyde, son élève et son plus beau titre de gloire. Il n'a manqué à Lucas de Leyde qu'un champ plus favorable et une carrière plus longue pour être un des plus grands artistes des temps modernes. Dessinateur habile à l'âge où les autres hommes sont encore enfants, Lucas de Leyde gravait, à douze ans, des planches qu'Albert Durer n'eût pas désavouées. A seize ans, il était le digne rival du maître de Nuremberg. C'est à cet âge qu'il exécuta cette singulière gravure de la *Tentation de saint Antoine*, où il a représenté le diable sous la figure d'une belle femme, avec un chaperon à cornes, offrant au saint un vase précieux. Lucas de Leyde a pressenti la grâce divine des grands maîtres de l'Italie, mais il n'a pas encore le sentiment de la beauté. Ses femmes sont de robustes Flamandes, à la haute stature, aux formes massives, à la face large et claire, au front haut et

bombé, sous lequel de petits yeux bleuâtres, dépourvus de sourcils et de cils, brillent d'une lueur terne. L'expression est naïve et souriante; c'est par là que Lucas de Leyde se rapproche des premiers maîtres florentins. Quant à la vérité locale, à cette pureté de formes, à cette sobriété d'ajustements et d'accessoires que la connaissance de l'antiquité eût pu lui donner, il n'en a nul souci. Les personnages de ses tableaux bibliques ou religieux sont tous costumés comme les bourgeois de Leyde ou de Maestricht, et toujours avec une richesse singulière; son dessin a plus de sécheresse que de précision, de finesse que de vérité. Il entoure volontiers ses étoffes de petits lisérés clairs qui découpent plutôt les formes qu'ils ne les dessinent; on sent que la main de l'artiste a commencé par tenir un burin.

Comme Albert Durer, Holbein et Lucas Kranach chez les Allemands, Lucas de Leyde marque, en Hollande, le passage du style des maîtres primitifs à ce style complexe où le caractère national et le caractère italien se sont parfois si heureusement combinés. Quintin Matsys, le peintre-forgeron, qui dut à l'amour son talent et sa gloire, est déjà tout à fait flamand.

Connubialis amor de Mulcibre fecit Apellem,

dit son épitaphe. En étudiant les nombreux ouvrages

de l'Apelles d'Anvers, on retrouve le forgeron dans quelques-unes de leurs parties dont l'aspect a quelque chose de métallique, et qui semblent repoussées avec le marteau et polies avec la lime.

Quintin Matsys a donné, toutefois, plus d'ampleur au style des peintres primitifs; sa touche a plus de liberté, son coloris est plus franc; il a poussé plus loin que ses devanciers l'étude intelligente de la nature, quoique souvent il sacrifie trop encore à l'exactitude de l'imitation. Ses *peseurs d'or*, qu'on rencontre dans toutes les galeries de l'Europe, et dont nous avons au musée du Louvre un assez bon exemplaire, sont la dernière expression de sa manière. La naïveté convenable des têtes, la finesse et le modelé des mains, l'exécution patiente et précise des accessoires, sacrifiés cependant à l'effet d'ensemble, tout cela fait pressentir la révolution que, dans le cours du XVI^e siècle, Bernard Van-Orley à Bruxelles, Michel Coxie à Malines, Lambert Lombard et Frans Floris à Anvers, Mabuse à Amsterdam devaient accomplir dans la peinture néerlandaise.

Les peintres que nous venons de citer visitèrent tous l'Italie; il ne faut donc pas s'étonner de les voir substituer un style tout nouveau aux anciennes pratiques qu'aucun d'eux pourtant, Lambert Lombard et Frans Floris exceptés, les plus italiens des peintres flamands, n'abandonna jamais complétement : ils marquent la limite extrême du moyen âge et des

temps modernes ; par eux, la renaissance italienne s'est propagée dans les Flandres, s'attaquant plutôt au fond qu'à la forme, qui, même au moment du suprême triomphe de l'invasion ultramontaine, quand Rubens poussait jusqu'à ses dernières conséquences l'expression du goût italien, reste soumise à certaines influences locales encore visibles sous la magique enveloppe dont son pinceau a cherché à les couvrir. L'esprit, chez lui, n'est jamais complétement dégagé de la matière ; la beauté est robuste et toute terrestre, l'énergie triviale, l'expression grossièrement vraie. Quelques véhéments efforts que fasse le fougueux génie du grand peintre d'Anvers, l'idéal lui fait presque toujours défaut.

Les prédécesseurs de Rubens, et particulièrement Otto Vénius, qui l'initia aux secrets de l'art, substituèrent l'effet calculé à la naïveté primitive des peintres néerlandais ; ils essayèrent timidement, mais avec l'intelligence d'une école coloriste, ces grandes combinaisons d'ombre et de lumière qu'on appelle clair-obscur. Leur touche prit une ampleur inusitée. Ce furent de vrais peintres, tandis que leurs devanciers, les Van-Eyck exceptés, n'avaient souvent fait que continuer les miniaturistes du moyen âge. Ils introduisirent dans leurs compositions cette unité de lieu, d'intérêt et d'effet que jusqu'alors on avait à peine pressentie. Les peintres brugeois, comme M. Michiels le fait observer, découpaient un morceau

de l'espace et disposaient un certain nombre de personnages au milieu d'un large horizon. Chez eux, l'homme n'était qu'un acteur perdu sur un vaste théâtre qu'il ne remplissait pas. Ses armes, ses vêtements, l'or et les pierreries qui les recouvraient, éclairés par une lumière uniformément répandue, attiraient impérieusement l'attention. Les peintres de la transition restreignirent le lieu de la scène, concentrèrent l'effet, s'occupèrent à agencer savamment leurs personnages, qu'ils rapprochèrent des premiers plans du tableau. Ils restituèrent à l'homme cette importance que les peintres de l'antiquité lui avaient donnée et que les écoles du moyen âge lui avaient enlevée.

Rubens, à qui l'inspiration semble avoir livré tous les secrets de la palette et tous les artifices du dessin, posséda au plus haut degré la science de l'effet et de la composition. Rubens serait le peintre par excellence, si, dans l'art de la peinture, l'adresse de l'exécution, la puissance de l'imitation, l'inépuisable richesse du coloris pouvaient suppléer l'idéal. Rubens, comme Otto Vénius son maître, abandonna les traditions des écoles primitives et se fit Italien. Otto Vénius cependant ne lui avait enseigné que les procédés matériels et les pratiques vulgaires de l'art; Rubens dut tout le reste à son génie. Italien par la pensée comme par l'expression, il conserva sa fougueuse individualité; s'il inclina vers une école, ce

fut vers l'école vénitienne. Il y a certainement dans sa manière quelque chose du Tintoret et de Paul Véronèse, mais du Tintoret plus ardent et plus lumineux, de Paul Véronèse plus puissant, mais moins vrai. Comme tous les génies extrêmes et mobiles, s'il imite, c'est par caprice, et, tout en imitant, il sait rester original. Emporté par sa fougue, il s'est trop souvent laissé aller à l'improvisation, et il a procédé par esquisses, surtout dans ses kermesses et ses paysages, où il s'est montré supérieur comme en tout; mais ses improvisations sont des dithyrambes et ses esquisses sont magnifiques. Un génie si indépendant échappe à toutes les classifications; il se fait sa place à part et ne peut s'appeler que par son nom. Cependant, en Allemagne et en France, l'esprit de système s'est exercé sur Rubens. Les uns l'ont représenté comme la dernière expression de l'école de Bruges quant au coloris seulement, et c'est fort heureux. En France, un écrivain ingénieux, M. Hippolyte Fortoul, est remonté plus haut encore. A l'en croire, ses œuvres si diverses et si profanes rappelleraient, sous plus d'un rapport, celles de ses devanciers les plus lointains et des Byzantins eux-mêmes. Quelques efforts que nous ayons faits, nous n'avons pu découvrir rien de semblable. « Cette sorte d'imitation robuste de la nature, » qui donnerait aux ouvrages du grand peintre d'Anvers cette lointaine analogie avec les œuvres byzantines, est, à notre avis,

ce qui, au contraire, creuse le plus profond abîme entre sa manière et celle des peintres hiératiques du Bas-Empire. Rubens n'est pas même Allemand; il est Flamand.

Rubens, en mourant dans toute sa gloire, légua la partie spirituelle de son art et de son génie à Van-Dyck, et la partie grossière et matérielle à Jordaens. Jordaens serait peut-être un grand peintre, s'il n'eût pas connu Rubens. Il a dérobé la palette du maître; il lui a emprunté sa fougue, son adresse. Pendant les soixante-dix ans qu'il a tenu le pinceau, il a peut-être couvert trois fois autant de toile que Rubens; mais, des milliers de tableaux qu'il a peints, en est-il un seul qui s'élève au-dessus du médiocre? Jordaens nous montre où conduit l'abus de l'imitation, quelque féconde et brillante qu'elle soit. L'absence de toute originalité le classe parmi les peintres de troisième ordre. Élève de Rubens comme Jordaens, Van-Dyck a su échapper aux décevantes facilités de l'imitation. Lui qui, dans la fameuse *Descente de croix*, avait repeint la joue et le menton de la Vierge de manière à tromper Rubens lui-même, il a voulu et il a pu être autre chose qu'un copiste; il a fait plus, il a su se créer une manière toute personnelle. Coloriste moins heurté et plus harmonieux que Rubens, il a donné à ses personnages cette dignité intelligente, cette grâce chevaleresque que les natures sobres et contenues sont plus propres que d'autres à exprimer. Van-Dyck

est à la fois le plus naturel et le plus distingué des peintres flamands. Ce serait le dernier grand peintre que les Flandres auraient produit, si Rembrandt n'eût pas existé.

Les peintres flamands qui, après Rubens ou du temps même de ce grand artiste, poussèrent le plus vivement à l'imitation de l'art italien, se sont attachés de préférence à reproduire la manière des maîtres florentins de l'époque qui précéda la décadence. Les peintres de la période antérieure, Otto Vénius et Heemskerck à leur tête, avaient, au contraire, étudié l'école romaine au moment de son éclat. On a appelé Heemskerck le *Raphaël hollandais*, et cependant sa manière n'est qu'un calque grossier, souvent même grotesque, de celle de Michel-Ange, dont il avait fréquenté l'atelier. Les peintres du XVII^e siècle et de la fin du XVI^e persistèrent dans cette même voie. Le Bronzino et Vasari eurent les copistes; on imita des imitateurs.

Dans le cours du XVI^e siècle, une révolution moitié politique, moitié religieuse bouleversa la Hollande. A une époque d'opulence et d'industrie succédèrent des jours d'épreuve et de lutte; un culte austère remplaça les pompes traditionnelles et le majestueux symbolisme du catholicisme; l'art, dans la Hollande et même dans les Flandres, subit l'influence des révolutions religieuses et politiques. Il quitta le sanctuaire du temple pour l'hôtel de ville ou pour la

maison du citoyen. C'est alors que Rembrandt apparaît et renouvelle du même coup et l'école de Leyde et son art, Rembrandt, poëte comme Rubens, et, dans son genre, aussi grand peintre, aussi grand coloriste que lui. Tous deux ont fait bon marché de l'idéal et même de la beauté. Dans les pages étincelantes du peintre d'Anvers, dans ses allégories les plus violentes et les plus compliquées, comme dans les plus austères compositions du peintre hollandais, sa *Leçon d'anatomie*, ses *Cinq régents du staal Hof* ou sa *Ronde de nuit*, par exemple, la matière a le dessus; l'imitation de la nature néerlandaise a prévalu, et cependant, nous le répétons, l'un et l'autre sont poëtes. Rubens semble avoir dérobé jusqu'au dernier rayon de soleil, et n'avoir laissé à Rembrandt que le crépuscule et la nuit; mais cette vive lumière n'illumine trop souvent que des images vulgaires et ne s'épanouit que sur les formes charnelles de la Vénus flamande, tandis que ces ténèbres laissent entrevoir, à travers leur admirable transparence, des scènes d'une réalité merveilleuse. Rembrandt est peut-être le plus original et le plus calculateur des peintres. Il est souvent aussi étonnant coloriste que les Vénitiens. Comme eux, il a tiré le plus étonnant parti des glacis; mais il les applique d'ordinaire sur des empâtements bien autrement solides que les grisailles vénitiennes. Il a trop négligé la beauté.

Rembrandt a eu de nombreux imitateurs, qui sont

presque des copistes. Sa manière est trop personnelle, trop originale pour qu'on puisse l'imiter sans danger. Ferdinand Bol, son ami, est le meilleur de ces pasticheurs. On a souvent confondu ses intérieurs et ses portraits avec ceux du maître, et c'est un honneur insigne. Bartholomé van der Helst, élève à la fois de Rubens et de Rembrandt, a conservé plus d'indépendance. Son grand tableau du *Repas des officiers, présidé par le capitaine Wits, en mémoire de la paix de* 1648, qu'on a placé au musée national d'Amsterdam, en face de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, a pu perdre à ce voisinage ; c'est cependant encore un des tableaux les plus remarquables de la Hollande.

Aujourd'hui qu'une paix de trente années, l'aisance générale, les encouragements publics et privés, et, par-dessus tout, les expositions annuelles du Louvre, ont donné à l'art en France un si étrange développement ; aujourd'hui que les ouvrages produits, chaque année, par nos peintres ne se comptent plus par centaines, mais par milliers, et que le nombre des artistes s'est accru dans une proportion vraiment merveilleuse, nous aurions mauvaise grâce à nous étonner que, de la fin du XVI^e siècle au commencement du XVIII^e, les Flandres aient produit quelques centaines de peintres. Ce qui doit surtout nous surprendre, par comparaison surtout avec le présent, c'est que presque tous ces peintres aient eu du talent,

et que, parmi eux, on puisse distinguer de prime abord un grand nombre d'artistes éminents. La surprise cesse, si l'on recherche avec quelque attention les causes de cette supériorité.

Avant de produire, les peintres flamands et hollandais se condamnaient à un long et laborieux apprentissage, et aucun d'eux n'eût quitté l'atelier du maître avant de savoir son métier, c'est-à-dire avant de posséder à fond certains procédés techniques quant au clair-obscur et au coloris, procédés que nous retrouvons toujours les mêmes, à fort peu d'exceptions près, dans tous les tableaux, bons ou mauvais, des artistes néerlandais. L'emploi de procédés uniformes, traditionnels, invariables diminuait les difficultés matérielles. Le métier n'était plus, pour l'artiste, qu'une sorte d'instrument dont il jouait comme il l'entendait. Aujourd'hui cette première éducation de l'atelier est à peu près nulle; au lieu de se servir de moyens connus et communs à tous, l'artiste tâtonne et cherche de nouvelles combinaisons. On perd ainsi, à fabriquer l'instrument, le temps que les artistes flamands et hollandais mettaient à s'en servir, et d'ordinaire, comme cet instrument est incomplet, on s'en sert mal et on joue faux. Le nombre des peintres sachant peindre est plus rare qu'on ne saurait le croire.

La passion que les peintres flamands avaient pour leur art était une autre cause de leur excellence.

Ils ne vivaient que par lui et pour lui. S'ils lui faisaient quelques infidélités, c'était pour le cabaret ou pour la kermesse, et, comme ils finissaient quelquefois par établir leur atelier au milieu des cruches et des pots à bière, ou sur le champ de foire, leur talent ne perdait rien à ces distractions passagères. Toutefois, la raison principale de la rare perfection que la plupart de ces artistes ont donnée à leurs ouvrages, c'était le soin que chacun d'eux mettait à borner son champ, à restreindre sa manière à certains sujets et certains effets toujours les mêmes, ou, comme on dit aujourd'hui, à se *spécialiser*.

A partir d'Adrien Elzheimer, un des premiers peintres qui se soient attachés à reproduire les effets secondaires de la nature toute nue, la plupart des artistes, dits *petits maîtres flamands et hollandais*, se bornèrent, chacun, à l'imitation de scènes et d'effets analogues, souvent même toujours semblables. Brauwer, Craesbeke, les trois Téniers, les Ostade, Jean Steen et beaucoup d'autres peignent à qui mieux mieux les cabarets, les kermesses et toutes les péripéties bouffonnes, souvent même dramatiques de l'orgie flamande. Leurs grotesques bacchanales peuplent les musées de l'Europe; Terburg, Metzu, Jean Leduc, Nicolas de Hooch, Miéris, Netscher, Gonzalès Coques, Peeter de Hooge, Jean Verkolie, les deux Vanloo, Flamands; en un mot, toute la pléiade des peintres élégants reproduit, de préférence, des con-

versations galantes, où figurent de belles dames et des cavaliers qui les courtisent. A l'exception de quelques assemblées de famille exécutées après la réforme, et dont tous les membres sont vêtus de noir, les personnages de ces scènes familières sont costumés avec beaucoup de recherche; mais quelque chose d'épais dans la tournure, de gauche dans les manières trahit souvent l'origine flamande de ces raffinés. Gérard Dow est plus varié et se détache du groupe; cependant son imitation, si admirablement patiente, ne s'écarte pas de certains thèmes. Nous le voyons toujours peindre de préférence les charlatans, les joueurs de flûte, les commères et des scènes d'intérieur plus ou moins compliquées, d'où un fini vraiment merveilleux n'exclut ni la chaleur du jet, ni la vigueur du ton, ni l'expression noble d'ordinaire, pathétique souvent jusqu'au sublime. Godefroy Schalken, le meilleur élève de Gérard Dow, restreint l'imitation et n'applique la manière du maître qu'à la reproduction des mêmes effets de lumière; son idéal s'est renfermé sous l'abat-jour d'une lampe. Bien des peintres se confinent, comme lui, dans un même sujet, et font et refont toute la vie le même tableau. Camille Troost peint les corps de garde, Brakembourg les mauvais lieux, Philippe Roos les basses-cours, Hondekoeter les combats de coqs. De l'imitation de l'homme, l'école naturaliste des Flandres était passée à l'imitation de la nature vivante et ani-

mée qui l'entourait. Puis, l'horizon de l'art se rétrécissant et la réalité gagnant de plus en plus, on vit des peintres, d'un admirable talent, se condamner à reproduire certains détails que, du temps des maîtres idéalistes, on n'eût considérés que comme accessoires : des animaux morts, des étoffes, des vases, des fleurs, un insecte, une goutte de rosée, une bulle de savon.

L'antiquité ne nous a pas laissé un seul bon tableau de paysage, et, dans les nombreux ouvrages de ce genre entassés assez confusément au musée des Studj, il est facile de voir que les artistes grecs et romains regardaient ce genre comme tout à fait secondaire. La plupart des ouvrages que nous connaissons ressemblent à des peintures chinoises ou aux décorations d'un théâtre de marionnettes. Cependant les auteurs de ces tableaux avaient un rare talent d'exécution, une grande sûreté de dessin et le sentiment de l'effet pittoresque [1]. L'infériorité de ce genre s'explique par la sorte de défaveur dans laquelle il était tombé auprès des écrivains et des beaux-esprits du temps. Vitruve lui attribue la décadence de l'art. Il accuse ses contemporains de décorer les murailles de leurs appartements de représentations frivoles qui ne disent rien à l'esprit, telles que des forêts, des étangs, des marines, tandis que les mai-

[1] Voyez le petit tableau du musée des Studj, représentant des édifices avec de fortes ombres, n° 198.

tres grecs ornaient leurs édifices de peintures dont le sujet était tiré de l'histoire des héros et des dieux. Lucien dit quelque part, en raillant [1] : « Ce ne sont pas des villes et des montagnes que je cherche dans les tableaux, ce sont des hommes que je veux y voir, et je veux connaître, par leurs attitudes et leurs actions, ce qu'ils font et ce qu'ils disent. » Si les peintures de paysages qui décoraient les murs des palais des grandes capitales de l'Italie et de la Grèce ressemblaient aux ouvrages de même genre trouvés à Herculanum et à Pompéi, ces petites villes de troisième ordre, une telle défaveur était motivée [2].

Dans les peintres des manuscrits, le paysage est

[1] *Contempl.*, p. 346.

[2] Remarquons ici que les peuples méridionaux, plus à même de jouir des beautés de la nature, sont moins propres à les exprimer que les peuples du Nord, qui semblent les apprécier d'autant plus qu'ils en sont sevrés. Reconnaissons, en outre, que les progrès du paysage ont suivi la marche de la civilisation, et que le genre s'est perfectionné en s'avançant vers le nord-ouest. Les paysages du Dominiquin, des Carrache et de l'école bolonaise sont plus caractéristiques et ont déjà un accent plus naturel que ceux des écoles florentine et romaine. Au nord de l'Italie et sur les confins de l'Allemagne, Titien et Giorgione inventent le paysage pittoresque, et Canaletto le paysage-portrait. Chez nous autres peuples de l'Occident, Claude Lorrain et Poussin combinent heureusement les deux manières. Plus au nord encore se manifestent de rares talents, qui ont porté ce genre à un degré de perfection qui n'a pas été surpassé : les Ruysdaël, les Hobbéma, les Vanderheyden. Ces maîtres ont su joindre à la science graphique des Italiens et des Français une égale vigueur de coloris. Chez eux, l'imitation de la nature est plus précise, et, leur ciel étant plus brumeux, leurs tons sont moins éclatants et plus rompus.

tout à fait accessoire; il est probable, cependant, que c'est là que les Van-Eyck l'ont été prendre pour remplacer les fonds d'or des Byzantins et de l'école de Cologne. Ces paysages des Van-Eyck sont sèchement exécutés; ils représentent d'ordinaire une ville fortifiée, bâtie sur des rochers et se mirant dans un large fleuve qui traverse des plaines verdoyantes : c'est le portrait fidèle des rives du Rhin. La perspective linéaire est exacte, mais la perspective aérienne est rarement observée : les lointains sont traités avec la même précision que les premiers plans; on les croirait peints avec une lunette d'approche. Ces fonds de tableaux de Van-Eyck ne manquent cependant pas d'une certaine poésie.

Quel est l'artiste, flamand ou hollandais, qui, le premier, peignit le paysage pour le paysage, n'y faisant entrer la figure de l'homme que comme accessoire? Les historiens de la peinture néerlandaise ne sont nullement d'accord sur ce point. Il paraît certain, cependant, que, vers le temps des Van-Eyck, un peintre de Harlem, qui s'appelait Albert Van-Ouwater, et que Jean Van-Eyck avait, sans doute, initié au secret de la peinture à l'huile, composa, pour l'autel de l'église principale de cette ville, un rétable représentant un paysage dont les premiers plans étaient occupés par une troupe de pèlerins. Patenier, que M. Michiels regarde comme le premier paysagiste proprement dit, n'a peint qu'un siècle après Albert

Van-Ouwater, de 1520 à 1540, et déjà, en 1511, Giorgione avait exécuté ces beaux paysages, si supérieurs à ceux de l'artiste flamand, dont nous avons, au musée du Louvre, un spécimen si vigoureux. Nous reconnaissons, d'ailleurs, que, à partir de Joachim Patenier et de Henry de Bles, le maître à la Houpe [1], les paysagistes se multiplièrent singulièrement dans la Hollande et dans le pays de Namur.

Les grands accidents de l'atmosphère, les ondulations du sol, la configuration des montagnes, la physionomie variée des arbres, et leurs formes multipliées et caractéristiques, la chaumière cachée sous leur feuillage ou chauffant au soleil son toit couvert de mousse et hérissé par les feuilles charnues de la joubarbe, devinrent dès lors un objet d'études spéciales. Les premiers paysagistes s'attachèrent à retracer littéralement la nature. Quelques-uns trouvèrent la vérité qu'ils cherchaient, mais aux dépens de l'idéal et en sacrifiant la poésie à la réalité. Les ouvrages de Patenier et du maître à la Houpe ne renferment que des indications. Ces artistes, cependant, posèrent un premier jalon sur la route que suivirent résolûment la plupart des grands paysagistes hollandais ou flamands, les Huysmans, les Everdingen, les Pynacker, les Cuyp, les Ostade, les Berghem, les Decker, les Karel Dujardin et les Wynants, et où Paul

[1] Ainsi nommé, parce que dans tous ses tableaux figure un hibou de l'espèce vulgairement nommée *houpe*.

Potter, Ruysdaël et Hobbéma marchent en avant de tous, au premier rang.

Lorsque Louis XIV, à qui on présentait un tableau d'un des petits peintres hollandais les plus renommés, disait avec un dédain superbe, et dans lequel perçait un peu de rancune : — Otez-moi ces magots de devant les yeux, il faisait une critique sévère, mais juste, des tendances vulgaires de l'art flamand. Un peuple de bourgeois et de marchands enrichis pouvait trouver un charme dans ces représentations exactes d'une nature triviale et grossière, qui devaient choquer un goût délicat. Certes, depuis le grand roi, l'école française est singulièrement revenue de cette exclusion, dont ses chefs avaient frappé les œuvres de ces peintres. Lebrun et son école, dont la pompe un peu enflée convenait mieux aux magnificences de Versailles, sont, à leur tour, dédaignés par des juges moins haut placés, mais tout aussi exclusifs que le détracteur couronné de l'art flamand. La démocratie, qui règne en souveraine dans l'école comme sur la place publique, s'est éprise des œuvres de ces maîtres familiers, et, tout en se proclamant novatrice, la foule y a cherché des modèles; quelques-uns, plus éclairés et mieux avisés, ont dédaigné une imitation trop littérale, et ont essayé de s'approprier seulement les moyens d'exécution. Hâtons-nous de le dire, non pour justifier ces tendances, mais pour atténuer ce qu'elles pourraient avoir de trop

servile et de trop prosaïque, ce sont les maîtres les plus vigoureux et les plus distingués de ces écoles, les esprits les moins grossiers dont on s'efforce aujourd'hui de reproduire la manière, de deviner et d'appliquer les procédés. Si Brauwer, Adrien Van-Ostade et David Téniers ont trouvé quelques imitateurs, Rubens, Van-Dyck, Rembrandt, Ruysdaël et Hobbéma ont rallié les sympathies les plus nombreuses et les plus relevées.

Il y aurait un curieux travail à faire sur l'influence réciproque que les écoles française et hollando-flamande ont exercée l'une sur l'autre. Cette influence se manifeste dès le commencement du XVI^e siècle. François Clouet, dit Janet, le peintre de la cour des Valois, sans adopter entièrement la manière des Van-Eyck, comme on l'a prétendu, s'appropria quelques-uns de leurs procédés. Moins souple et moins varié que les peintres brugeois, précis et naïf comme eux, il sut, en restant naturel, garder une distinction et une dignité qui leur sont étrangères. Cependant, à en croire un des historiens de la peinture flamande, « les personnages de Janet seraient aussi inflexibles, aussi empesés que les héros du Théâtre-Français ; il semble voir des joujoux de Nuremberg, de petits hommes taillés dans le hêtre et dépourvus d'articulations [1]. » Il est difficile d'être plus injuste et moins

[1] M. Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. III, p. 243.

vrai, et cette assertion nous montre, une fois de plus, comment un esprit prévenu fait tourner contre l'homme de talent qu'il veut déprécier jusqu'à d'incontestables qualités. Janet est, sans nul doute, un peintre d'un tout autre mérite que les continuateurs flamands de Van-Eyck, et l'air de noblesse qu'il donne à ses personnages constitue surtout son originalité. Ces jugements de M. Michiels n'ont, du reste, rien qui nous surprenne. Il a des préférences tout aussi singulières. Ne regrette-t-il pas, quelque part, que François Ier, à qui le bruit de la réputation de Michel Coxie était parvenu, n'ait pas chargé ce peintre de décorer son palais de Fontainebleau, à la place de Primatice, « ce déplorable barbouilleur, qui gouvernait alors les destinées de la peinture en France? » Primatice, dont M. Michiels parle avec tant de dédain et à qui il n'accorde qu'un *certain talent de décorateur*, est supérieur, à notre avis, à tous ces peintres flamands qui, les premiers, importèrent dans leur pays la manière italienne. Bernard Van-Orley, Michel Coxie, Jean Mabuse avaient, il est vrai, fréquenté l'atelier de Raphaël; mais, dans l'étude qu'ils firent de la manière du maître, ils s'arrêtèrent à la forme extérieure. La partie intellectuelle et profonde, le sentiment et la grâce leur furent toujours inconnus. Primatice, au contraire, élève, comme eux, de Raphaël, ami de Jules Romain et, de plus, Italien, conservait, même au milieu de ses plus grands écarts, quelque

chose de délicat et d'élégant, qu'il devait tout autant au génie national qu'à la direction donnée à son talent. Il n'est pas surprenant, d'ailleurs, que, à la suite des guerres d'Italie, ce goût italien l'ait emporté, à la cour de François Ier et de ses successeurs, sur le goût flamand italianisé. L'influence était directe et non transmise de seconde main. Au commencement du XVIIe siècle, lorsque le talent de Rubens était dans toute sa vigueur et que son nom remplissait l'Europe, la reine Marie de Médicis, sacrifiant ses préjugés d'Italienne, le choisit pour peindre la fameuse galerie du Luxembourg. Rubens exécuta, en moins de deux années, ce travail, qui eût rempli la vie d'un autre homme. Ses vastes et pompeuses compositions frappèrent d'étonnement les artistes français; l'éclat de son coloris éblouit leurs yeux; mais le naturalisme, qui dominait dans ses tableaux et qui, dans ses allégories les plus recherchées, se trahissait par la trivialité du dessin et la pesanteur de la forme, lui enleva une grande partie de son prestige et tint en défiance les peintres du temps, ou tout à fait français ou tout à fait italiens.

Un seul homme, Simon Vouet, ne montra pas la même indifférence pour cette violente manifestation du génie flamand, qui n'était, à ses yeux, qu'une dérivation de l'art italien. Simon Vouet avait plus d'adresse que de génie. Dans un long séjour en Italie, il avait su s'approprier successivement la manière

des peintres alors en vogue, être sombre et vigoureux avec Caravagge, lumineux avec le Guide, éclatant et facile avec Paul Véronèse. A la longue, il s'était formé, de toutes ces manières fondues et combinées, un style que, de nos jours, nous appellerions *éclectique*. Simon Vouet montra pour Rubens la même condescendance que pour les maîtres italiens. Il lui emprunta ce qui convenait le mieux à sa nature et à son talent, c'est-à-dire une liberté d'exécution fort voisine du style lâché, quand la vigueur du coloris ne rachète pas sa mollesse; une ordonnance pompeuse jusqu'à la bizarrerie, et certains artifices de clair-obscur inconnus aux maîtres italiens. C'est dans ce style que Vouet, nommé peintre du roi sept ans après l'apparition que Rubens avait faite à Paris, exécuta les nombreux travaux qui lui furent confiés. Cette manière, agrandie et plus châtiée, se retrouve dans les peintures de Lebrun, son successeur. A travers sa majesté factice, sa pompe académique, il est facile de reconnaître que le premier peintre du grand roi, en composant ses vastes décorations et ses batailles d'Alexandre, s'est souvent rappelé les peintures de la galerie de Médicis. Lafosse, ce Campistron de Lebrun; Jouvenet, plus naturel et plus facile, qui osa peindre, après Rubens, une *Descente de croix*, et sut faire oublier sa témérité; après eux, Largillière et Rigaud obéirent aux mêmes influences. Aucun de ces artistes ne retrouva la palette du pein-

tre d'Anvers. Philippe de Champagne, Eustache Lesueur et Nicolas Poussin résistèrent seuls à cette influence complexe, comme ils avaient résisté à l'invasion du mauvais goût ultramontain. Ils continuèrent, les deux derniers surtout, la grande tradition italienne épurée, c'est-à-dire relevant directement de la nature et de l'antiquité.

Cette sorte de protestation du génie dédaigné contre la médiocrité triomphante resta sans effet. Les tendances de la peinture française, au XVIII^e siècle, inclinèrent toutes vers les écoles flamande et hollandaise. L'imitation n'est pas directe, mais l'inspiration est manifeste. Ces peintres, d'un mauvais goût si gracieux, qui firent de la peinture historique à l'usage des ruelles et des boudoirs, les Wanloo, les Fragonard, les Boucher trouvèrent plus facile d'imiter une école que d'étudier et de reproduire la nature. Comme Rigaud et Largillière, ils procèdent de Rubens; mais leur coloris, quelquefois si séduisant, n'est que le reflet affaibli de l'éblouissante palette du grand peintre. Si la forme est peut-être moins matérielle, elle n'est pas plus vraie; le contourné remplace la souplesse, et la ligne flamboie avec la même insolence. Chez les peintres de genre et de paysage, l'imitation est plus éloignée; il y a plus de caprice. Ils n'empruntent guère aux Flamands que des combinaisons d'effet, des artifices de couleur; aussi le résultat est-il plus satisfaisant, et ces peintres sont-ils restés origi-

naux. Watteau, qui jette des figures peintes avec la légèreté de Téniers et la puissance de coloris de Netscher et de Terburg, dans des paysages profonds comme ceux de Breughel de Velours, et que Rubens semble avoir esquissés ; Chardin, qui reproduit la nature morte avec autant de vérité et plus de vérité que Snyders, et dont les charmantes scènes d'intérieur rappellent Netscher et Nicolas de Hooch ; Greuze, le Van-Dyck des grisettes de son temps, ce Miéris pathétique et négligé ; Joseph Vernet, qui, dans ses paysages, a combiné Berghem et Claude le Lorrain, et qui donne à ses marines le mouvement et la fureur de Parcellis et de Backuysen, la profondeur et l'étendue de Cuyp et de Van den Velde, mais qui n'a ni le naturel ni la vérité de ces peintres, tous ces artistes, de talents si variés, tiennent chacun par quelques liens aux Flamands, leurs devanciers.

Lors de la grande réaction, provoquée par Mengs en Allemagne et continuée, en France, par Vien et David, contre ces peintres du XVIII^e siècle, qui faisaient un si étrange abus du style mouvementé des Italiens de la décadence, ou des procédés de clair-obscur et de coloris des artistes néerlandais, l'école française renonça, d'un commun et subit accord, aux allures indépendantes et capricieuses de l'époque précédente, et se rangea sous une même bannière. L'imitation de l'antiquité, comprise sous un aspect qui ne manquait pas de grandeur, mais qu'on n'obtenait trop

souvent qu'en sacrifiant la grâce et le naturel à une majesté factice et à une vigueur outrée, domine sans partage dans les ouvrages de cette période. Il n'est plus question, que pour mémoire et par caprice d'érudition, des écoles flamande et hollandaise. Comme les peintres du grand roi, les peintres niveleurs et académiques de l'école républicaine et impériale dédaignent souverainement tous ces faiseurs de magots. Les louer eût été un blasphème, les imiter un crime. On s'aperçoit trop, au coloris des grandes compositions de cette époque, du mépris qu'on avait pour les qualités les moins contestables de ces écoles. Une discipline si rigoureuse était trop antipathique à l'esprit français, indépendant et mobile de sa nature, pour qu'elle ne lassât pas promptement la jeunesse. Ce dédain était trop injuste pour qu'il se continuât.

David, de son vivant, put voir son école dominer dans toute l'Europe continentale; mais sa domination fut suivie d'un soulèvement des nationalités aussi général et d'un retour de fortune aussi prompt que ceux qui précipitèrent de son trône le nouvel empereur d'Occident. L'affranchissement de l'école, en France, amena son fractionnement. Vingt sectes et vingt manières remplacèrent l'unité académique. La couleur, si méprisée, reprit son prestige. La ligne, esclave si longtemps, s'émancipa follement. La plupart des chefs de la réaction nouvelle choisirent chacun, chez les Flamands, de nouveau glorifiés, le modèle typique qui

convenait le mieux à son tempérament. Nous ne voulons pas accuser d'imitation littérale des esprits si distingués et parfois si entreprenants; mais il n'est pas difficile de démêler les rapports qui rattachent, à leur début, MM. Géricault et Delacroix à Rubens, M. Paul Delaroche à Van-Dyck et même à Gérard Dow, M. Horace Vernet et son école à Van der Meulen et à Cuyp, M. Gudin à Van den Velde, et la plupart de nos paysagistes à Ruysdaël, Hobbéma, Huysmans, Decker et Wynants. Ces rapports ne sont pas certainement assez suivis et assez directs pour détruire toute originalité, mais ils ne sont pas moins réels; on peut les saisir encore dans les diverses transformations qu'a subies la manière de chacun de ces peintres; l'exagération des imitateurs les a rendus plus frappants.

Les mêmes rapports existent également, et à des degrés différents, entre la plupart de nos peintres de genre et les peintres flamands; mais, cette fois, l'imitation est flagrante et s'attaque autant au fond qu'à la forme. On n'étudie plus seulement des procédés d'exécution; on reproduit la physionomie, les détails du costume, et jusqu'à l'attitude des personnages; nous avons des Metzu, des Terburg, des Gérard Dow, des Ostade, et jusqu'à des Jean Steen de récente origine. M. Roqueplan, qui a consulté tour à tour Miéris, Albert Cuyp, Van-Dyck et Rembrandt; M. Decamps, dont la *Bataille des Cimbres* nous rappelle les

mêlées d'Aldtorfer; M. Meissonnier, qui joint la finesse et la précision de Gérard Dow au naturel de Netscher; M. Chavet, qui reproduit avec un égal bonheur et avec plus de souplesse peut-être ces scènes familières, que les maîtres néerlandais choisissaient de préférence, sont ceux de nos peintres de genre qui, tout en étudiant les Flamands, ont su le mieux conserver leur verve et leur individualité.

Par une singulière contradiction, tandis que l'école française abandonnait la tradition académique et se retrempait au coloris des Flamands de la grande époque, l'école flamande contemporaine, obéissant à deux impulsions contraires, imitait la manière française, importée par David lui-même dans la Belgique, ou copiait, la loupe à la main, les anciens maîtres nationaux. L'école actuelle, dans les Flandres, suit aujourd'hui deux directions analogues. Les partisans des modes françaises ont, depuis longtemps, délaissé les ateliers de MM. Paelinck, Navez et Odevaere, ces suprêmes représentants de la manière de David; ils imitent maintenant MM. Horace Vernet, Delaroche, Eugène Delacroix et Scheffer. Les peintres flamands proprement dits copient plutôt qu'ils n'imitent leurs devanciers des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Ce sont, en général, les peintres d'histoire ou les peintres anecdotiques qui inclinent vers l'art français; nous citerons, dans le nombre, MM. Wappers, Dekeyser, Gallait et Willems. M. Wappers est le peintre de la révolution

belge de 1830. L'immense tableau dans lequel il a représenté le peuple déchirant la proclamation du prince Frédéric, sur la grande place de Bruxelles, ne vaut guère mieux que nos peintures officielles de même date. M. Wappers, dessinateur facile et coloriste plus énergique que séduisant, a des prétentions à la peinture dramatique, telle que l'entendait M. Delaroche. Ses *Adieux de Charles Ier à ses enfants*, son *Anne de Boleyn*; son *Charles IX, au moment où il finit de tirer sur le peuple le soir de la Saint-Barthélemy*; son *Louis XI regardant danser des jeunes filles d'une terrasse du château de Plessis-les-Tours*, sont de faciles, mais faibles imitations de ce genre tout moderne.

M. Dekeyser, originaire d'un village de la banlieu d'Anvers, pâtre comme Giotto, a débuté à l'exposition d'Anvers, en 1834, à l'âge de vingt et un ans, par un tableau de 30 pieds, représentant le Calvaire. Cette peinture annonçait d'heureuses dispositions, et péchait plutôt par l'absence de style que par le manque d'inspiration. Depuis, M. Dekeyser a beaucoup produit et dans toute espèce de genre. Les tableaux de bataille sont supérieurs à ses autres ouvrages. Sa *Journée des éperons* est peut-être son meilleur tableau. Il est telles parties de cette composition que M. Horace Vernet ne désavouerait pas. Tel est, par exemple, ce groupe où M. Dekeyser nous montre le comte d'Artois terrassé par un frère lai de l'abbaye de Terdoest,

et achevé par un boucher de Bruges. Ses tableaux de religion, conçus d'une manière ingénieuse, pèchent surtout par l'absence du sentiment religieux. Son coloris ne manque pas d'éclat, mais il est trop chargé de reflets. M. Gallait a figuré avec distinction dans nos expositions du Louvre; c'est un peintre brillant, énergique, dont le talent a subi, sous l'influence de l'école française, plusieurs transformations. Dans ses derniers ouvrages, M. Gallait paraît s'être mis à la suite de M. Paul Delaroche; mais il outre peut-être la précision du peintre des Enfants d'Édouard, et il n'a pas encore acquis sa science et sa haute distinction. M. Willems entend merveilleusement la science de l'effet; il semble vouloir reprendre à M. Roqueplan ce que ce dernier avait emprunté aux Flamands.

Les peintres de genre et de paysage sont restés presque tous fidèles aux traditions purement flamandes. La plupart sont gens de talent; mais est-il parmi eux un artiste supérieur? Nous n'oserions nous prononcer pour l'affirmative. M. Verboeckoven a continué Paul Potter, mais à la façon d'Ommeganck. M. Koekoek de Clèves a hérité de la loupe de Van der Heyden; mais il n'a ni la vérité d'aspect ni la solidité de ton que ce peintre, si précis, savait toujours conserver. Chaque brin d'herbe, chaque fleur, chaque rugosité de l'écorce sont terminés de manière à faire illusion, si on les examine isolément; malheureusement M. Koekoek ignore cet art de subordonner

tous les détails à l'harmonie de l'ensemble, que Van der Heyden et Wynants possédaient à un si haut degré : aussi ses toiles, si précieuses, ont-elles un aspect de crudité déplaisant. M. Brias et M. Van-Schendel de Rotterdam imitent, l'un Gérard Dow, l'autre Schalken, mais en exagérant leurs défauts. Ces artistes peignaient à la loupe; ils peignent, eux, au microscope, ne s'occupant, comme M. Koekoek, que du détail, sans souci du jet et de l'inspiration.

Les intérieurs de M. Van-Moër sont conçus dans un style plus large et promettent un peintre. M. Robie, dont la manière rappelle à la fois Van-Huysum et M. Saint-Jean, M. Hamman, peintre de genre historique, et MM. Verlat et Joseph Stevens, qui peignent les animaux avec une remarquable vigueur, sont des peintres plus originaux et fort distingués.

Ce que nous pourrions ajouter est bien triste. De même que les petits maîtres flamands de la bonne époque s'étaient attachés, la plupart, à la reproduction unique des mêmes scènes et des mêmes effets, plusieurs des peintres flamands d'aujourd'hui se sont formés comme une sorte de spécialité de l'imitation plus ou moins rigoureuse d'un de ces peintres d'autrefois. Chacun s'attache à son modèle avec une désespérante fidélité. M. Donny de Bruges refait les clairs de lune de Van der Neer, MM. Schotel les marines de Backuysen, M. Schelfout celles de Van den Velde. M. Verschuur d'Amsterdam nous donne de

nouvelles éditions de Wouvermans; M. Dykmans, des calques de Metzu. M. Madou copie Téniers; M. Leys, Jean Steen; M. Van-Daël, Wéeninx et Van-Huysum. Bien d'autres encore, car ces artistes de seconde main sont nombreux, se résignent à doubler non-seulement les artistes supérieurs, mais des peintres d'un talent secondaire. On comprend tout ce qu'un pareil système a de funeste et de dégradant. Le peintre n'est plus qu'un copiste patient, qui substitue la fidélité à l'invention, le parti pris au naturel; l'art se transforme en un métier vulgaire, car l'art ne peut exister sans inspiration et sans originalité.

---

## V.

## L'ART MODERNE EN ALLEMAGNE.

Vers la fin du dernier siècle, les nouvelles doctrines littéraires venaient de triompher en Allemagne, et rien ne faisait encore pressentir, dans les arts, une révolution analogue. Tandis que les poëtes et les philosophes proclamaient hautement la restauration du génie national, les peintres et les statuaires se traînaient encore à la suite de l'école française ou de l'école italienne modifiée par Mengs. Imitateurs serviles, ils se vouaient volontairement à l'oubli. A peine attiraient-ils sur leurs œuvres l'attention du petit cercle qui les environnait. L'obscurité qui les cachait aux yeux du monde s'étendait presque jusqu'à leurs devanciers. Les artistes de la France et de l'Italie ne parlaient de ces vieux maîtres de l'Allemagne qu'avec ce mépris confiant qu'inspire une incontestable supériorité. Quand les chefs de l'école gallo-grecque, alors de mode, voulaient donner à leurs élèves des exemples de pauvreté de style, de sécheresse de dessin, de roideur et de dureté, ils les

cherchaient au delà du Rhin ; les tableaux d'Albert Durer, de Lucas Kranach et d'Holbein, les seuls artistes de ces vieilles écoles qu'ils connussent, les leur fournissaient. Gœthe et les critiques allemands, qui presque tous avaient adopté les idées de Winckelmann, ne différaient pas essentiellement d'opinion avec les critiques étrangers. L'admiration des monuments de l'art antique les rendait insensibles à tout autre genre de beauté. Quant aux artistes de l'Allemagne moderne qui, vers 1800, végétaient dans les cinq ou six capitales du pays, les Koch, les Wachter, les Schick [1], et qui mettaient en pratique les doctrines des arbitres du goût, je ne pense pas qu'au delà du Rhin on soupçonnât même leur existence. Leurs noms n'étaient guère plus connus par delà Mayence et Cologne que ceux de ces peintres qui, sur les bords du fleuve Jaune, décorent les pagodes du Céleste Empire. Quelques années plus tard, madame de Staël, visitant les musées d'Allemagne, s'était arrêtée de préférence devant les tableaux des grands maîtres de l'Italie, et nous avait décrit, pour la millième fois, la *Nuit du Corrége* ou la *Madone de Raphaël*, qu'on voit à Dresde. Parmi les divers ta-

[1] A Schick, cependant, commence, mais fort obscurément, la réaction de la peinture religieuse, que MM. Hess, Owerbeck et les peintres de leur école ont continuée. Schick, avant de s'établir à Rome et de peindre des sujets bibliques, avait étudié dans l'atelier de David. Sa couleur et son dessin se sont toujours ressentis de cette première direction. Ce peintre était originaire de Stuttgard.

bleaux des peintres modernes, elle se rappelait seulement une tête du Dante, qui avait un peu le caractère de la figure de l'Ossian de Gérard ; et pourquoi se la rappelait-elle? Parce que l'analogie lui semblait heureuse, « le Dante et le fils de Fingal pouvant se donner la main à travers les siècles et les nuages. » Les seuls noms dont elle se souvînt encore étaient ceux d'Hartmann et de Schick.

Cependant, par une sorte de divination plus digne de son génie que ces *concetti* dont nous venons de citer un exemple, cette femme illustre semblait pressentir la révolution qui devait suivre. Quoique l'école allemande manquât essentiellement de ce caractère d'originalité et de mysticisme, que depuis elle a surtout affecté, quoique ses artistes imitassent docilement les artistes en vogue de Paris et de Rome, David ou Camuccini, elle prévoyait qu'une réaction était prochaine, elle devinait le caractère de cette réaction, et cherchait à prévenir ses excès. Comme elle avait blâmé Gœthe, apôtre de l'art antique, déclarant impossible le succès des tentatives mythologiques qu'il provoquait, elle condamnait les écrivains qui proclamaient, dès lors, le christianisme comme la source unique du génie des modernes. « Peut-être ne sommes-nous capables, en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens ni d'être païens, s'écriait-elle ; ni l'art ni la nature ne se répètent. Ce qu'il importe seulement, dans le silence actuel du talent, c'est de

détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du moyen âge. »

Au lieu d'écouter ces conseils, dictés tout à la fois par le bon sens et par le génie, l'école nouvelle qui allait succéder à l'école grecque ne devait pas tarder à substituer à ce respect éclairé pour le génie du moyen âge l'imitation aveugle des merveilleux monuments qu'il nous a laissés. Tout s'accordait, il est vrai, pour précipiter cette révolution et pour appeler sous les drapeaux de la réaction une nouvelle génération d'artistes. Le triomphe définitif de l'école littéraire romantique; l'influence irrésistible de ses doctrines, qui devait nécessairement s'étendre jusque sur les beaux-arts; le goût des anciens tableaux, provoqué par de nouvelles études, qui se réveillait d'une façon imprévue, et qui, dans les premières années de la paix, s'était répandu dans toute l'Allemagne; l'abus même que venait de faire l'école précédente du style des écoles italiennes postérieures aux Carraches et du style mythologique de l'école française alors dominante; toutes ces causes se réunissaient pour déterminer une jeunesse naturellement enthousiaste, opposée de sentiments et d'intérêt à tout ce qui venait du dehors, et que l'esprit de nationalité, exalté jusqu'au fanatisme, soulevait, d'ailleurs, contre la France impériale, à s'ouvrir un chemin, qu'elle croyait nouveau, vers des régions de l'art qui, depuis des siècles, n'avaient pas été explorées.

Malheureusement cette révolution, dont le but était glorieux et légitime (il s'agissait de secouer le joug de l'imitation et l'autorité des écoles étrangères), cette révolution se laissa détourner de son objet par les influences qui l'avaient provoquée, mais qu'elle aurait dû dominer. Les artistes de l'école qui se proclamait nouvelle manquaient, sans doute, de cette imagination puissante qui féconde un sol en apparence épuisé; égarés par les lois obscures d'une esthétique qui ne s'appuyait ni sur des faits ni sur des œuvres, ils s'occupaient beaucoup trop de théories de l'art pour le bien mettre en pratique. Au lieu d'appliquer les rares facultés dont ils étaient doués à l'étude de la nature, source de toute beauté, de toute grandeur, de toute vérité, ils les dissipaient dans des recherches érudites sur le passé, dans la pénible révélation de génies oubliés ou méconnus, et dans une puérile imitation de leurs œuvres, reflets effacés et périssables de la nature éternelle. Que dans ces imitations ils remontassent à Hemmeling, à Cimabué et même aux Byzantins; qu'ils recherchassent, de préférence, les procédés des premières époques, quelque nouveaux que ces procédés parussent alors, ils ne renonçaient pas moins, pour cela, à l'originalité. Ils obéissaient à l'inspiration d'autrui, et non à leur inspiration propre, et, si l'on ne pouvait leur dénier le mérite, assez contestable, de la singularité, on pouvait leur refuser celui de la nouveauté.

La soif de la vérité peut conduire les esprits faibles au mensonge. Par horreur de l'affectation et de l'exagération théâtrales, ces enthousiastes du passé tombèrent dans la naïveté puérile et la simplicité outrée; s'ils s'affranchirent d'une imitation, ce fut pour se précipiter dans une autre. Ils ne surent pas être de leur siècle, et rétrogradèrent brusquement jusqu'aux premiers temps de l'art, au lieu de prendre leur point de départ de leur époque et de se mettre en marche, vers l'avenir, d'un pas assuré.

Le vrai n'est jamais dans les extrêmes. La perfection, vers laquelle tout grand artiste doit tendre, ne se trouve pas plus à l'origine de l'art qu'aux époques de la décadence. Indépendante des systèmes et des convenances d'école, des doctrines des hommes, des exemples mêmes qu'ils ont pu nous donner, tout excellents qu'ils soient, cette perfection réside dans une certaine façon de voir propre à chaque individu, dans un tact exquis et personnel, dans cette sorte d'accord admirable du tempérament et de la science, de l'imagination et du bon sens, qui constitue l'excellence du goût et le sentiment juste de ce que l'on appelle l'*idéal*.

Cette haute indépendance nous paraît avoir manqué même aux chefs de la nouvelle école allemande, Frédéric Owerbeck, Philippe Veit et Henry Hess. Nous ne citerons pas Cornélius, plus original, quoique également voué à l'imitation, et qui nous semble de-

voir faire exception [1]. Ces prétendus novateurs oublièrent trop facilement que, pour rendre la réforme complète, ils devaient, avant tout, s'appliquer à développer les talents individuels, à laisser chacun de leurs disciples suivre l'impulsion de son caractère et s'exercer d'après la manière de sentir et de voir qui lui était propre. Ils taillèrent un uniforme, le firent endosser à chacun des nouveaux convertis, et les rangèrent sous une seule et même bannière, la bannière religieuse du moyen âge. Ils voulurent faire, à leur époque, une sorte de violence morale, et nous craignons fort que cette tentative, que le succès parut

[1] Les lignes suivantes, que Gérard écrivait à Cornélius en 1828, contiennent, mettant à part la légère nuance d'exagération polie que comporte toujours l'éloge adressé directement, l'appréciation la plus juste et la plus spirituellement exprimée du génie de Cornélius :

« Certes, Monsieur, vous occuperez une place honorable dans l'histoire des arts. Vous avez su rendre au génie de la peinture sa première jeunesse et sa première vigueur, et l'Allemagne vous devra l'honneur d'avoir accompli tout ce que les XVe et XVIe siècles lui avaient promis d'illustration. Cette régénération sera durable, parce qu'elle est fondée sur l'étude du vrai, dont les anciens avaient un si profond sentiment, parce qu'elle est surtout d'accord avec les mœurs, l'esprit et la littérature de votre époque, et c'est en quoi cette réforme diffère des modes passagères, qui, dans d'autres pays, ont souvent modifié les arts, sans leur imprimer des caractères durables. »

23 septembre 1828.

Gérard n'eût peut-être pas écrit cela vers 1810; mais, en 1828, la nouvelle école avait fait ses preuves, et Gérard, qui manquait un peu de ce que l'artiste allemand possédait surabondamment, n'hésitait pas à se prononcer avec ce désintéressement du combattant qui s'est retiré de la lice où il a lui-même remporté plus d'un triomphe.

un moment couronner, ne soit préjudiciable à leur gloire. Nous ne sommes plus, en effet, au temps où la sainteté des mystères du catholicisme préoccupait exclusivement l'esprit des hommes, où le dogme était à la fois l'objet des méditations des docteurs, des chants du poëte et des compositions de l'artiste. De nos jours, la foi n'est plus que le partage du petit nombre; et comment, sans la foi, se faire le peintre d'une croyance? Quelques-uns des novateurs allemands abjurèrent, il est vrai, le protestantisme, mais plutôt pour établir une sorte de conséquence entre leurs œuvres et leurs doctrines que pour obéir à une impérieuse conviction. Nous croyons donc que cette tentative de restauration de la peinture religieuse fut nuisible au progrès, que cette prétention de retremper l'art aux saintes eaux du baptême lui fut fatale; elle conduisit nécessairement des artistes qui croyaient peu à l'imitation de ceux qui les avaient devancés et qui avaient cru sincèrement. Cette imitation, modérée dans le principe et contenue dans de certaines limites par les chefs du mouvement, se transforma bientôt en une sorte d'adoration exclusive des maîtres primitifs et de fanatique admiration pour leurs œuvres; elle précipita la queue de l'école dans les plus incroyables excès. De Giotto et de Cimabué, on remonta brusquement jusqu'aux Byzantins, aux peintures informes attribuées à saint Luc et aux ébauches des catacombes.

L'axiome fondamental de la nouvelle école allemande, que répètent, sous toutes les formes, les théoriciens dont nous avons parcouru les ouvrages, que professent les maîtres et que les disciples s'efforcent, à leur exemple, de mettre en pratique, c'est que l'art forme une chaîne qui ne peut être interrompue. C'est pour être fidèles à ce principe, dont ils font, toutefois, une application erronée, que ces inflexibles logiciens sont retournés aux traditions byzantines. Mais cette chaîne des arts ne remonte-t-elle donc pas bien au delà des Byzantins? Au lieu de la reprendre à son origine, ils la reprennent seulement à une de ses interruptions, au brisement d'un des chaînons. Cornélius, le plus original des imitateurs, a dit, quelque part, qu'il y avait plus de mérite à suivre les anciens modèles qu'à se frayer une route nouvelle; si Cornélius fût resté fidèle à cette maxime, il ne serait pas ce qu'il est. Uhland, qui faisait à la théorie de l'art une heureuse application du sentiment poétique, a professé des doctrines contraires, que l'école aurait dû sérieusement méditer. Lorsqu'il retrouvait, dans le conte de la *Belle au bois dormant*, le symbole du long sommeil de la poésie nationale au fond des forêts allemandes, il pensait sans doute à la peinture, sa sœur; aussi opposait-il à la tendance à l'imitation, qui se manifestait de toutes parts et qui ne pouvait que prolonger ce fatal engourdissement de l'art, le système de

la force créatrice, qui agit isolément incessamment, et qui tend à produire sans cesse du nouveau. Malheureusement sa voix resta sans écho ; l'imitation prévalut : il est curieux de rechercher jusqu'à quel point, et d'examiner la valeur des modèles qu'étudièrent et que reproduisirent à l'envi ces prétendus restaurateurs de l'art.

La basilique de Saint-Marc, à Venise, est l'un des monuments les plus complets et les plus curieux de l'art au moyen âge. Construite, sur le modèle de Sainte-Sophie, par des architectes venus de Constantinople, décorée de mosaïques par les artistes grecs, qui florissaient du IXe au XIIe siècle, elle offre, dans toutes les parties que le goût des âges suivants n'a pas modifiées, la révélation la plus curieuse de ce style de transition que l'on appelle *byzantin*, produit trop vanté d'une civilisation avancée, et cependant incomplète, où la bizarrerie a remplacé la grâce, la fantaisie la règle, la richesse la correction, où la rudesse tient lieu de la force et l'esprit du génie. Ce n'est, après tout, que le style d'une époque de décadence ; croirait-on que ce soit le modèle que les disciples les plus avancés de la nouvelle école allemande, architectes ou peintres, se sont proposé d'imiter de préférence à tout autre ?

Un des principaux ornements de la basilique vénitienne, c'est la fameuse mosaïque du maître-autel, appelée la *Pala d'Oro*. Cette mosaïque, ouvrage de

peintres byzantins qui travaillaient à Venise vers le milieu du xe siècle, offre une suite de compartiments représentant les principales scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou retraçant les événements les plus saillants de la vie de Saint-Marc, des apôtres et des prophètes. Chacun de ces tableaux est accompagné de légendes grecques et latines demi-barbares. Leur aspect est étrange et, il faut le dire, repoussant ; on croirait voir des peintures sur verre collées contre un mur, c'est-à-dire dépouillées de leur transparence et de leur éclat. Que de fois, cependant, avons-nous vu ces jeunes peintres allemands, adeptes exaltés de la nouvelle école, se grouper devant ces mosaïques, copier jusqu'à leur coloris à demi effacé, et pousser le fanatisme de l'imitation jusqu'à reproduire, dans leurs tableaux, ces imperfections matérielles !

La composition de chacun des sujets de cette grande mosaïque, pris isolément, ne manque pas d'une certaine vigueur naïve. Leur ensemble a de la grandeur. Les poses traditionnelles et hiératiques des principaux personnages des diverses légendes sont remplies d'une rude et sauvage majesté. Mais quelle bizarrerie dans la disposition des groupes ! quelle incorrection dans les détails de forme ! quelle sécheresse dans le dessin, où toutes les règles de la perspective linéaire sont mises en oubli ! quelle grossièreté dans l'ensemble ! La distance de ces mosaï-

ques, chefs-d'œuvre de l'art byzantin, aux mosaïques grecques de Pompéi est immense. Les procédés peuvent être les mêmes; les résultats sont différents. L'art, arrivé chez les Grecs à la plus haute perfection, est retourné à son enfance.

L'art byzantin, en effet, n'est, comme nous l'avons vu, que le produit d'une décadence à laquelle une nouvelle idée religieuse a imposé un caractère de mystique originalité bien différent du symbolisme antique. Sous l'influence de l'idée chrétienne toute nue, la terreur et la rudesse ont remplacé la force et la grâce; la foi a détrôné l'amour.

Pour bien comprendre le caractère de cette renaissance byzantine, que tentèrent les artistes de l'Allemagne moderne, que prêchèrent ses écrivains, et, pour en reconnaître toute la vanité, il faudrait étudier de nouveau la décadence de l'art antique [1]. Nous verrions que ces monuments que nous ont laissés les Grecs du Bas-Empire, et que l'on s'avise si singulièrement de nous présenter comme autant de chefs-d'œuvre, ne sont que le résultat d'une suite d'altérations successives des grands et beaux modèles que l'antiquité avait légués aux âges suivants, altérations dues à l'ignorance ou à la maladresse d'artistes sans talent et aux influences d'une nouvelle doctrine religieuse dont les adeptes avaient besoin d'images qui

[1] Voir, dans notre premier volume, les chapitres IX et X.

les frappassent fortement. Il serait facile de suivre, siècle par siècle, les progrès de cette décadence, à partir de la première renaissance grecque, sous Adrien, jusqu'au jour où les croisés, maîtres de Constantinople, battirent monnaie avec les statues d'Hercule et d'Hélène, et avec la Junon de Samos, ce chef-d'œuvre de Lysippe. On verrait cette décadence, déjà sensible sous les successeurs d'Adrien, se continuer sous Constantin et sous Honorius, et, lors de l'abolition des sacrifices, la destruction des idoles et l'application des temples au nouveau culte, obéir à une violente et rapide impulsion. Ces images et ces statues, nécessairement symboliques, devaient être nombreuses, et, du moment qu'elles affectaient un certain caractère typique, le vulgaire les regardait comme accomplies; de là l'extrême négligence des artistes chargés de les exécuter. Lors des grandes dissensions des iconoclastes et des iconolâtres, l'art byzantin, soumis à certaines règles hiératiques, avait, quant aux représentations de la Divinité, des anges et des saints personnages, une singulière analogie avec l'art égyptien. La peinture religieuse n'était plus qu'une sorte de langage hiéroglyphique à l'usage des initiés, qui s'adressait plutôt à l'esprit qu'aux sens des fidèles, devenus plus nombreux. C'est alors que le crucifix, emblème des suprêmes douleurs de l'âme et du corps, remplaça les riants symboles du paganisme, qui s'appuyait sur la volupté. Le Christ, la Vierge, les anges,

les apôtres et les saints eurent, chacun, un caractère spécial ou, plutôt, un moule propre dont ils ne purent s'échapper. Ce caractère ne s'altère sensiblement que lors de la conquête de Constantinople par les Latins. Mais ce moule ne fut complétement brisé qu'au moment du triomphe définitif de la renaissance italienne, cette réaction de l'art antique contre la décadence, qui prévalait depuis si longtemps, réaction dont les Siennois et les Pisans donnèrent, les premiers, le signal.

A l'appui de cette théorie de l'art byzantin, nous pourrions, au besoin, citer une foule d'exemples que les monuments nous fourniraient; mais toutes preuves de ce genre nous paraissent superflues. Elles ne convaincraient pas ces esprits enthousiastes, qui préfèrent la bizarrerie à la vérité, que le curieux séduit à l'égal du beau, et qui, par horreur de la réalité, qu'ils proclament matérielle et basse, se perdent dans les régions d'un vague mysticisme et d'un symbolisme puéril.

Les écoles allemandes qui dominent aujourd'hui ne se proposent sans doute pas de rétablir ce moule uniforme et absolu. La foule elle-même, si facile à se prendre d'enthousiasme pour tout ce qui est étrange et nouveau, rejetterait avec dégoût ces grossiers simulacres, que pouvait seule accepter une civilisation étouffée sous le suaire du mysticisme. C'est plutôt l'esprit que la lettre que les chefs voudraient remet-

tre en honneur. Cet esprit, ils le cherchent dans les premiers monuments de l'art italien, si visiblement empreints du sentiment byzantin, comme dans les monuments grecs eux-mêmes. Ils recommandent à leurs élèves l'étude des vieux maîtres ultramontains, qu'ils regardent comme le complément de celle des maîtres byzantins; ils ont là-dessus de ces théories absolues et de ces prédilections qui étonnent tant ceux qui ne connaissent pas les singulières fantaisies de l'esprit allemand [1].

On montre, au musée de Bologne, une tête de madone que l'on attribue à saint Luc. Si l'on en croyait la tradition, ce saint l'aurait peinte vers l'an 50 de notre ère. Cette tête, évidemment byzantine, a servi de modèle aux innombrables images de vierge qui, du v^e^ au xiv^e^ siècle, décorèrent les autels et les absides des temples. Détrônée, vers le xv^e^ siècle, par les madones du Pérugin et de Raphaël, cette vierge est redevenue, de nos jours, un des types favoris des peintres de la nouvelle école allemande. MM. Eberhard et Schraudolphe l'ont reproduite, à l'envi, sur les fonds d'or de leurs tableaux à compartiments. D'autres, comme M. Eggers, s'ef-

[1] Voir les ouvrages de MM. Dursch, Charles Meyer et Munter; ceux de MM. Puttman, Rumorb, Boisserée, et de tant d'autres. Nous n'avons pu entrer dans l'analyse de ces écrits; la matière, assez peu saisissable de sa nature, se prêtait difficilement à un travail de ce genre; nous avons dû nous contenter de combattre le résumé des doctrines de ces écrivains.

forcent de rendre à la figure du Christ ce caractère de rudesse hautaine et implacable que les Grecs lui avaient donné, et que Michel-Ange lui-même, tout en la matérialisant davantage, lui avait conservé.

Nous retrouvons également, dans les tableaux de ces peintres mystiques, la reproduction de la Divinité telle que la comprenaient les artistes primitifs. C'est, évidemment, le Jupiter des Grecs qui a servi de premier modèle à Jéhovah. Sa barbe est noire et frisée ; ses yeux sont vifs et pénétrants ; son front a toute la majestueuse sérénité de celui du dieu d'Olympie. Des anges aux ailes d'épervier, bleues ou pourpres, se détachent sur le ciel d'or de ces tableaux. L'image de l'homme y est toujours rude, grossière, écrasée. Chez ceux-là, l'imitation est excessive et tend au pastiche.

D'autres, enfin, comme les maîtres des grandes écoles de Munich, de Dresde, de Berlin et de Francfort, Owerbeck, Hess, Schadow, Veit et Vogel, ont modifié ce qu'un semblable mode d'imitation avait de trop absolu. Ils ont gardé le sentiment byzantin, qu'ils se sont efforcés d'allier aux formes plus sveltes et plus délicates des premières écoles italiennes. Leurs anges, leurs saints, leurs martyrs et leurs vierges ont ces formes grêles, élancées et presque diaphanes, cette maigreur ascétique, cette expression souriante et réfléchie, parfois même extatique, que Raphaël remplaça par la plus haute perfection de la forme,

par la grâce angélique, par l'irréprochable beauté.

Nous nous croyons tout à fait exempt d'influence et de préjugés d'école. Le seul culte que nous professions, c'est celui de la nature et du beau; nous ne pouvons donc que nous élever, au nom des immuables principes, contre cette exaltation d'un art, altération de l'art véritable. Encore une fois, nous croyons que c'est plutôt par amour de la singularité, par erreur ou caprice de jugement, par corruption du sentiment et du goût que par conviction et sincérité que tant de gens de talent, artistes ou critiques, en sont venus à proclamer, les uns par leurs écrits, les autres par leurs tentatives de résurrection plutôt que de renaissance, que le beau, le grand, le vrai résidaient surtout dans les œuvres de ces artistes des premières époques de l'art moderne.

Remarquons, en passant, que ces caprices d'archaïsme n'appartiennent pas seulement à notre époque, mais à toutes les époques avancées. Nous pourrions signaler des exemples de tentatives analogues chez les Grecs et chez les Romains; mais eux, du moins, étaient de bonne foi dans l'imitation; ils s'avouaient franchement faiseurs de pastiches. Les antiques chefs-d'œuvre de la statuaire, de la céramique ou de la peinture ayant une haute valeur, ils les imitaient le mieux qu'ils pouvaient, non pas par amour de cet art suranné, mais par spéculation.

Outre cette tendance à l'imitation, naturelle aux

écoles des époques érudites, un autre écueil s'est offert aux peintres de l'Allemagne moderne, contre lequel leur talent a échoué : l'abus de la pensée. C'est par là surtout que pèchent les écrivains, les philosophes et les poëtes d'au delà du Rhin, et les peintres ont failli comme eux. « A peine les artistes allemands ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées, a dit quelque part madame de Staël ; ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun genre d'originalité, en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue. C'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation ; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut renoncer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue [1]. » De nos jours, cela est peut-être encore plus vrai que du temps de madame de Staël ; cette innocence est plus complétement perdue que jamais, et cela est d'autant plus sensible que les gens de talent se croient obligés de l'affecter. Ils ressemblent à ces actrices sur le retour qui jouent les ingénues ; les grimaces et le rouge paraissent toujours.

Il en est d'autres que l'abus de la pensée conduit à la recherche continue des symboles, et par suite à

[1] *De l'Allemagne*, IIe partie, ch. XXXI.

l'exagération et à l'obscurité. Qu'arrive-t-il même à la suite de leurs combinaisons les plus savantes? C'est que les plus éminents d'entre eux, MM. Owerbeck, Hess et d'autres encore sont quelquefois obligés d'écrire un livre pour faire comprendre le tableau qu'ils viennent d'achever. Naguère, M. Owerbeck s'est trouvé dans ce cas. Sans le secours de la brochure qu'il a publiée, sa grande fresque du *Triomphe de la religion dans les arts*, la plus capitale de ses compositions, serait demeurée une sorte d'énigme, dont le public aurait eu peine à trouver le premier mot. C'est là, du reste, un défaut inhérent à ces sortes de peintures synoptiques et symboliques. Le dernier ouvrage de M. Delaroche, si remarquable sous tant de rapports, pourrait nous fournir plus d'une preuve concluante à l'appui de cette assertion. Le nombre de ceux qui ont compris, dans toute son étendue, la pensée du peintre est peut-être fort restreint.

L'abus de la science se joint, chez les artistes allemands, à l'abus de la pensée; aussi les tableaux de quelques-uns d'entre eux sont-ils réellement indéchiffrables. Il faut en chercher la clef chez les antiquaires, et, pour les comprendre, posséder à fond Creuzer et les mythologues nationaux.

Cet abus de la science et de la pensée chez les artistes allemands tient souvent à l'influence trop marquée que les gens de lettres ont toujours exercée sur les peintres, influence qu'un de leurs critiques, M. de

Rumorh [1], nie tout à fait, à tort. Cette influence est fort sensible. Il suffit, pour se bien convaincre de ses effets, de jeter seulement un rapide coup d'œil sur les sujets que traitent de prédilection les peintres des principales écoles. Souvent, il est vrai, ces artistes ne se sont faits que les traducteurs des poëtes et des romanciers, et nous ne pouvons les blâmer lorsque cette traduction s'applique à des ouvrages que le succès a consacrés. Le roi de Bavière, faisant paraphraser par ses peintres Homère, Hésiode, Pindare, Anacréon, Eschyle et Aristophane, nous a paru obéir à une heureuse inspiration d'artiste et d'homme de goût. Les critiques que nous pourrions faire de ces grands travaux s'appliqueraient donc moins au système qui les a conçus et dirigés qu'au mode d'exécution suivi pour les exprimer; l'ensemble et l'unité qui les caractérisent méritent l'approbation de la critique, qui ne saurait trop encourager toute tentative de ce genre; ces qualités ne compensent cependant pas absolument ce que l'exécution matérielle a de défectueux.

Ce même système de traduction peinte, appliqué aux grandes épopées allemandes, mérite également d'être approuvé; la poésie héroïque, comme la fable et l'histoire, sont du domaine de la peinture; mais,

[1] De Rumorh, *Influence de la littérature sur la nouvelle activité artistique des Allemands*. Cette notice est insérée dans l'ouvrage du comte Raczynski.

lorsque l'artiste, par une application erronée de son art, veut exprimer des abstractions, lorsqu'il prétend exposer un système de philosophie ou développer une théorie morale, il fait fausse route, s'égare dans les ténèbres ou se perd dans les nuages. On a dit quelque part, avec une apparence de raison, que le peintre devait se borner à donner un corps et une forme à la pensée que le philosophe lui fournirait; nous croyons que l'on serait plus près du vrai en exhortant le peintre à être tout à la fois le metteur en œuvre et le penseur, l'artisan et le philosophe. Obligé de se comprendre, il courrait moins souvent le risque de rester incompréhensible; les fantômes qu'il aurait créés, produit de son imagination et non du calcul, auraient droit d'émouvoir le public, ce juge capricieux, que dégoûtent d'abstraites personnifications, que glacent de froids symboles.

M. Hippolyte Fortoul, dans le livre intéressant qu'il a publié sur l'art en Allemagne, prétend, quelque part, que les travaux de Heyne, de Woss, d'Ottfried Müller, de Schelling et de Hegel sont le principe et le vivant commentaire de ceux des Schwanthaler, des Zimmermann et des Hess, les statuaires et les peintres du panthéisme, comme ceux-là en sont les poëtes et les docteurs [1]. Nous sommes tout à fait de l'avis de M. Fortoul; mais cette vérité, qu'il pro-

[1] *De l'art en Allemagne*, par M. Hippolyte Fortoul. 2 vol. Paris, 1842.

clame à la louange des artistes, nous paraît, à nous, un motif de blâme. La seule application raisonnable du panthéisme à la peinture et à la sculpture, à l'art, en un mot, a été faite, il y a deux mille ans, par les Phidias, les Apelles, et par toute la brillante génération des artistes grecs. Le panthéisme, chez eux, n'était qu'une poétique union de la forme et de la pensée, et non une explication de la pensée par la forme. Ces grands artistes recouvraient d'images palpables, naturelles et d'une incomparable beauté les riantes fictions des poëtes, dont ils reproduisaient, à l'aide du marbre ou du pinceau, les personnifications symboliques. Ces dieux, dont ils peuplaient leurs temples, avaient des formes consacrées, des intérêts humains et des passions toutes physiques; leurs attributs, toujours les mêmes et faciles à saisir, frappaient vivement la foule, qui voyait en eux des êtres d'une nature supérieure, mais avec lesquels elle pouvait néanmoins sympathiser. Protecteurs de ses faiblesses, complices de ses passions, ils plaisaient autant à ses sens qu'à son intelligence, tandis que ces abstractions, que les panthéistes allemands ont tenté de traduire et de populariser à l'aide d'obscurs symboles difficilement compris par un petit nombre d'initiés, ne parlent que confusément à l'intelligence et ne s'adressent jamais aux sens.

C'est là leur gloire, leur titre suprême aux suffrages des esprits d'élite, aux sympathies de la haute

critique! s'écrieront d'aveugles adeptes, de fanatiques admirateurs. Nous apprécions à toute leur valeur l'élévation de la pensée, la noblesse et la recherche savante du style; mais la solennité prétentieuse, le grandiose ampoulé, la pensée qui s'isole trop complétement par l'abstraction nous laissent froids et sans émotion; le peintre qui sacrifie absolument la forme et la couleur à la pensée, au lieu d'être à la fois le modeleur et le coloriste de l'idée, et l'esclave de la forme, ne sera jamais qu'un artiste d'un ordre secondaire. La peinture, ce moyen par excellence d'émouvoir l'homme par la reproduction parfaite et choisie de la forme, doit parler autant aux sens qu'à l'esprit, dût-elle être ensuite accusée de matérialisme; le culte de la forme ne peut jamais être indépendant du culte de la matière, l'un ne pouvant exister sans l'autre.

Ce système panthéo-spiritualiste des Allemands, bien différent de l'idéal du siècle précédent, de cet idéal prêché si éloquemment par Winckelmann et ses disciples, est aussi faux dans son sens. Il mène à la *convention* et à la *manière* par des voies différentes. L'idéal de Winckelmann, renouvelé des statuaires de la Grèce antique, proposait à l'artiste un singulier problème, la formation d'un tout complet et irréprochable au moyen de fragments épars et rapportés. Il abolissait l'unité naturelle et typique à laquelle on peut arriver encore en choisissant la forme, en la

corrigeant même, s'il y a lieu, mais non pas en la déplaçant et en la dénaturant. Le spiritualisme des écoles contemporaines n'a pas si grand souci de la forme; il la veut, il est vrai, une et naturelle, c'est là son côté louable, mais il s'inquiète peu de sa perfection, pourvu qu'elle exprime suffisamment certaines abstractions. L'individualité ainsi comprise perd, toutefois, ce caractère de vérité qui lui est propre; elle n'est plus, pour les chefs d'école, qu'une sorte de représentation conventionnelle, de langue plus frappante que la langue écrite, et plus propre qu'elle à développer certaines idées philosophiques ou religieuses. Nous ne devons pas être surpris si, pour mieux la parler, pour être plus complétement ascétiques, les promoteurs de la révolution religieuse opérée dans la peinture allemande se sont crus sérieusement obligés d'abjurer le protestantisme, ce culte de la raison. Jaloux de cimenter le plus étroitement possible l'alliance de la religion et de l'art, la secte nouvelle, dite dès lors *nazaréenne* [1], voulut se laver, par le baptême, de sa souillure matérialiste; ses adeptes songèrent, dans cette circonstance, à établir une corrélation intime et tout à fait conséquente entre leur talent et leurs croyances, à mettre en pratique ce système de la solidarité de l'art et de la vie que M. Frédéric Schlegel a développé dans ses écrits.

[1] On les appela *nazareni*.

Les chroniqueurs allemands nous racontent, avec une bonne foi toute naïve, la tradition suivante : Un artiste tyrolien peignait, dans l'une des coupoles d'Inspruck, élevée de 200 pieds au-dessus du sol, un portrait de saint Jean. Pour mieux juger de l'effet d'une main qu'il venait d'achever, le peintre se recula de quelques pas, oubliant que derrière lui se trouvait le vide. Il tomba et se croyait perdu, quand, tout à coup, il sentit la main du saint qu'il venait d'achever qui le saisissait, et qui, s'allongeant de 200 pieds, le déposait doucement sur le pavé du temple. Cet artiste croyait ; la foi le sauva. Nous douterions fort qu'elle produisît les mêmes miracles en faveur des *nazaréens* et des peintres leurs disciples. Ces conversions, venues à point et dans un but évidemment intéressé, ne nous ont jamais paru bien sincères. Henri IV, nouveau converti, disait avec une sorte d'énergique franchise : *Paris vaut bien une messe.* A une ou deux exceptions près, les *nazaréens* ont bien pu, sinon dire, du moins penser qu'une réputation de peintres originaux valait bien une nouvelle profession de foi.

M. Fortoul, dans son livre sur l'art en Allemagne, nous raconte, d'une manière vive et naturelle, l'histoire de ces apôtres de la nouvelle doctrine, depuis leur modeste établissement dans les ruines abandonnées d'un couvent de Rome jusqu'au jour de leur triomphe et de leur glorieux retour dans leur patrie.

En remontant, avec lui, à l'origine du mouvement *néo-chrétien* de l'école allemande moderne, nous la trouverons tout à la fois dans les influences que nous avons déjà signalées et dans un de ces caprices des faiseurs de collections, qui, par une simple tactique de spéculateurs, voulurent réveiller le goût blasé du public et substituer une mode à une autre, la mode de l'*altdeutsch* et du *giottesque* à celle du style grec et du style composite italien que Mengs et l'école de David d'une part, de l'autre le Bernin, Battoni et Appiani, avaient poussés à leurs plus extrêmes conséquences.

Les frères Boisserée (Sulpice et Melchior) furent donc aussi de véritables *résurrectionnistes*. La collection des vieux maîtres allemands, qu'ils avaient mis tous leurs soins à rassembler et ensuite à populariser, exerça sur l'imagination des artistes contemporains une immense influence, et tourna de ce côté tout nouveau leurs études. M. Solly, arrivant avec la riche moisson de tableaux des maîtres primitifs qu'il avait recueillis en Italie, acheva ce que les frères Boisserée avaient commencé. Dans le principe, cette passion pour les écoles archaïques fut aveugle. Des amateurs sans discernement achetèrent tout ce qui était vieux, la date, à leurs yeux, établissant seule le mérite d'un tableau; des artistes sans goût étudièrent tout ce qui ne dépassait pas la première époque, comme si chacun des peintres des écoles primitives

avait eu nécessairement du talent. Vers 1816, les Italiens, exhumant, à l'envi, de leurs greniers, de vieux rebuts de collections poudreux et vermoulus, disaient, avec cette bonhomie railleuse qui leur est propre, *Questa robba farebbe figura in Germania*.

En peinture comme en métaphysique, les Allemands ont un grand homme tous les deux ans. Les interminables listes que le comte Raczynski a jointes à sa volumineuse et intéressante publication, sur l'histoire de l'art moderne en Allemagne, prouveraient, au besoin, l'exactitude de cette assertion. Depuis Carstens jusqu'à Kaulbach et Schwanthaler, le nombre de ces artistes, soi-disant supérieurs, qui se sont succédé et qui se sont placés, à divers titres, à la tête des différentes écoles allemandes, a été singulièrement considérable. Le nombre de ceux dont les noms ont surnagé au-dessus du torrent d'oubli est, comparativement, bien restreint. Amus Carstens, qui a fait de si bizarres applications de l'esthétique allemande à l'art antique, est encore l'un de ceux dont la gloire est restée la moins contestée. L'analogie que M. Fortoul établit entre ce peintre et André Chénier nous a paru manquer de justesse. Amus Carstens, tout en peignant des sujets antiques, Homère chantant l'Iliade, Hélène sous les murs de Troie, etc., est beaucoup plus Allemand que Grec. André Chénier même, même dans ses *ïambes*, que

dicte la passion du jour, est beaucoup plus Grec que Français.

Quels sont, après Carstens, les artistes vraiment populaires de l'Allemagne moderne? Nous nommerons Cornélius, Owerbeck, Hess, Veit, Schadow, Kaulbach, Schnorr et Schwanthaler, et peut-être des esprits sévères trouveront-ils encore cette liste bien longue. Quant à nous, en la proposant, nous faisons nos restrictions. En citant ces noms comme populaires, nous sommes loin de les présenter comme irréprochables; nous aurions voulu que M. Fortoul obéît à des scrupules analogues. Ces artistes, dont il devrait soumettre les œuvres au froid examen d'une critique désintéressée, paraissent exercer sur ses opinions et sur ses jugements une influence trop exclusive. On le voit insensiblement se rapprocher de ceux que, dans le principe, il semblait condamner. Il excuse d'abord leurs défauts, puis il les approuve, et il finit par se passionner pour d'aventureux essais, de hasardeuses théories. Cette aveugle manie d'archaïsme que nous reprochions tout à l'heure aux artistes allemands devient, à ses yeux, un titre de gloire; il exalte les œuvres conçues dans cet esprit, il reproduit, en les aggravant, leurs étranges systèmes de l'application exclusive de le peinture à l'architecture. Descendant de ces hauteurs et s'occupant de détails matériels, il regrette les fonds d'or des fresques des Byzantins, la disposition naïvement compliquée de

leurs mosaïques, l'aspect rude et hautain de leurs personnages, l'uniformité de leurs symboles. A l'en croire, l'artiste qui veut, de nos jours, donner une véritable puissance à la peinture monumentale doit lui appliquer avec discernement les procédés du bas-relief sculptural. « Il doit non-seulement renoncer aux grands efforts de la perspective, mais encore sacrifier la saillie naturelle des corps représentés sur les premiers plans. Il faut qu'il sache manifester, en quelque sorte, l'idée toute pure, à l'aide d'une composition simple et savante; qu'il subordonne, enfin, les effets de la couleur à ceux du dessin. »

Nous ne pouvons trop hautement condamner ce système, qui ne tend rien moins qu'à annihiler la peinture, le premier des trois grands arts du dessin, celui qui doit parler à l'esprit, de la façon la plus éclatante, au profit de l'architecture. La peinture, c'est la vie humaine reproduite à l'aide de la forme et de la couleur. Se borner à en faire la reproduction de l'idée pure, comme le prétendent les artistes de l'Allemagne, et M. Fortoul après eux, c'est l'assimiler à une sorte de langage hiéroglyphique, à une traduction froide et stérile de la pensée; de cette traduction à la légende écrite, il n'y a qu'un pas, que d'abstraction en abstraction on aura bientôt franchi.

Avec cette façon de voir, il était encore naturel que M. Fortoul fît dater la décadence de la grande peinture du jour où les peintres de Sienne et Flo-

rence firent descendre leurs figures de ces ciels d'or, qu'il regrette, pour les placer au milieu de fonds possibles et existants. C'est là une conséquence nécessaire de son système. M. Fortoul s'y montre constamment fidèle. S'il n'a que d'amères critiques pour ces peintres qui popularisèrent la peinture, qui, d'un art mystique, réservé à un petit nombre d'initiés, en firent un art réel et humain, il applaudit, en revanche et sans restrictions, à ces essais incomplets de rénovation byzantine que tentent journellement les peintres de l'Allemagne. S'il a des mots d'éloge pour M. Henri Hess, c'est que ce peintre a décoré dans ce style bizarre l'église de *tous les saints*, singulier monument d'une époque érudite et dénuée d'invention, dans l'ensemble duquel M. Klenze s'est appliqué à copier l'art byzantin avec la même exactitude qu'il avait mise à copier l'art antique dans le Valhalla.

Gœthe appelle le zénith des arts le passage de la peinture hiératique et conventionnelle des Grecs du Bas-Empire à la peinture imitative des Allemands. Ce mot de Gœthe nous paraît résumer assez exactement le livre de M. Fortoul, qui n'a fait que développer, en la complétant, l'idée du philosophe de Weimar. Les preuves ne nous manqueraient pas, si nous voulions établir la justesse de cette assertion. Vingt passages du livre de *l'Art en Allemagne* démontreraient surabondamment que, si M. Fortoul ne s'est point déclaré ouvertement Byzantin, il n'a jamais hésité à

avouer hautement ses prédilections pour les peintres de l'époque de transition qui a précédé la renaissance grecque, vieux maîtres des écoles allemandes ou fresquistes italiens des écoles primitives de Sienne, Florence et Pise. M. Fortoul n'ose peut-être pas se l'avouer, il est certain, néanmoins, qu'il fait partir la décadence de Raphaël, le *premier corrupteur du goût*, si l'on en croit les fanatiques d'une école dont cet écrivain est, il est vrai, l'un des organes les plus modérés. Faut-il s'étonner si, cédant aux mêmes influences, il condamne tout ce qui est postérieur au peintre d'Urbin, s'il accuse de faux brillant et de boursouflure les artistes de Venise, s'il reproche au Corrége jusqu'à cette grâce enchanteresse, qu'il ne craint pas de qualifier de mignardise et d'afféterie; si, dans la *Communion de saint Jérôme*, le chef-d'œuvre du Dominiquin, il signale des concessions déjà trop fortes faites à la réalité [1]?

Le défaut commun à la plupart des écrivains français qui se sont occupés de l'Allemagne, c'est l'exaltation trop continue des contemporains. L'enthousiasme de madame de Staël devait trouver des imitateurs. Son livre brillant nous semble le principe de

[1] Ce qui n'est que tendance chez cet écrivain distingué se formule en système chez certains professeurs allemands. Voici l'abrégé de leurs doctrines résumées par l'un d'eux, le peintre Schlotthauer, directeur de l'Académie de Munich : « On développera la réflexion et le sentiment avant tout, mais surtout avant l'imagination et l'adresse; on sacrifiera donc la couleur et la touche au dessin et à la correction de la forme. Comme

cette réaction du génie du Nord contre le génie du Midi. M. Fortoul, en particulier, a tenté, pour la peinture et les arts, ce que cette femme célèbre avait exécuté pour la littérature et la poésie, la réhabilitation complète de la nationalité allemande. Malheureusement pour le succès de son entreprise, la peinture et la sculpture n'avaient point d'hommes qui pussent être comparés aux Gœthe, aux Schiller, aux Klopstock. Les noms plus ou moins connus qu'il a recueillis, les œuvres plus ou moins parfaites qu'il a décrites ou analysées sont loin d'avoir la valeur qu'il leur attribue. M. Fortoul l'a bien senti, car souvent il a forcé la mesure de l'éloge ou élargi les limites de l'indulgence. Cela est d'autant plus méritoire de sa part, que, pour arriver à cet enthousiasme tolérant, il a dû faire souvent abnégation de tout amour-propre national. Il a dû oublier que ces Allemands, qu'il glorifie si volontiers, ne songent, eux, qu'à déprécier les ouvrages de nos artistes les plus éminents, qu'à rabaisser nos gloires les mieux acquises, et cela non-seulement en ce qui concerne les arts du

application de ce principe, on dessinera d'abord d'après la bosse ; les modèles à imiter seront choisis, de préférence, parmi les fragments de statues antiques de la *première époque grecque*, c'est-à-dire antérieurement à Phidias. Quand l'élève sera sûr de son dessin et que le moment de peindre sera venu, on ne lui donnera à copier que des ouvrages choisis *chez les maîtres antérieurs à Raphaël.* »

Ces systèmes, que, depuis vingt ans, les Allemands professent, avant vingt ans seront usés, même chez nous.

dessin, mais tous les arts en général : la poésie et la littérature, comme la peinture ou la sculpture. Naguère encore, un de leurs artistes qu'on renomme [1] n'a-t-il pas jugé convenable d'exclure absolument la France de son tableau du *Parnasse moderne?* M. H. Schwind n'a pas trouvé qu'un seul Français fût digne d'être placé, je ne dirais pas à côté d'Arioste, de Cervantes, de Shakspeare et de Gœthe, mais de Wieland, Herder et Klopstock. .

La patience et la constance allemandes sont depuis longtemps proverbiales. Ces vertus du peuple, exagérées par quelques artistes, transforment en défauts d'éminentes qualités. Nous avons vu tout à l'heure les peintres puristes et naïfs remonter à l'enfance de l'art et se faire Byzantins. Il en est d'autres que des préoccupations fort différentes ont précipités dans les excès d'un autre genre. La vérité matérielle les passionne et les égare, et, pour y arriver, ils ont recours aux procédés les plus étranges et à d'inimaginables recherches. Non contents de fortifier, à l'aide d'études anatomiques, l'apparence extérieure par la réalité cachée, de modifier la forme visible de la peau par celle du muscle qu'elle revêt, la forme sensible du muscle par celle de l'os qu'il recouvre, ils se consument dans de vaines applications de l'analyse chimique des diverses parties du

[1] M. H. Schwind, de Vienne.

corps humain à la couleur. Dans le cours du dernier siècle, lorsque le goût des études mathématiques s'était universellement répandu, on a vu les peintres penseurs de l'Allemagne appliquer bizarrement la géométrie et l'algèbre aux arts du dessin. Des théoriciens [1] allèrent même jusqu'à rechercher les propriétés d'une courbe algébrique dont les contours retraceraient les traits d'un visage connu. Ils s'efforcèrent de déterminer des formes par l'analyse algébrique ou par des équations qui, prises ensemble, devaient produire des ressemblances que la stéréométrie mesurerait et décomposerait à l'aide de certaines formules absolues. C'était tenter l'impossible et faire de la science, déjà bien vaine, le plus absurde emploi. De nos jours, on est tombé dans des aberrations analogues. Comme on avait fortifié le dessin par l'analyse anatomique, on a voulu perfectionner le coloris par l'analyse chimique. Mais, quand ces peintres faiseurs d'expériences ont reconnu, après Vauquelin, que les cheveux et la barbe de l'homme contenaient neuf substances différentes, que les cheveux noirs renfermaient une huile noire, les cheveux blonds une huile jaunâtre, et les cheveux blancs une huile incolore ; qu'il y avait excès de soufre dans les cheveux des roux, et qu'enfin, les cheveux et la barbe des vieillards devaient leur blancheur à la pré-

[1] Le comte de Lambert, Hudde, etc.

sence du phosphate de magnésie, croient-ils avoir fait des découvertes réellement profitables à l'art et avoir acquis, par cette puérile application des sciences naturelles, la science de la couleur? Ils ont seulement abusé de l'analyse, comme d'autres du calcul et de la pensée.

A la suite de ces considérations critiques, nous devons, maintenant, faire la part de l'éloge. Cette part revient de droit aux peintres qui se sont le plus complétement affranchis de ces influences rétrogrades, aux Schnorr, aux Schadow, aux Schorn, aux Hensel, artistes originaux chacun à sa manière. M. Schnorr n'est pas seulement un artiste de talent, c'est un homme de génie; ses peintures du *Niebelungen* ont quelque chose du caractère grandiose et rude de cette sauvage épopée. La salle *des personnages* est l'une des productions les plus complètes de la peinture moderne. Dans les tableaux où M. Schnorr a représenté ces personnages en action, le peintre n'a peut-être pas été toujours si heureux. Néanmoins la plupart de ces terribles acteurs laissent une impression durable et profonde; car M. Schnorr est, avant tout, un poëte dramatique qui manie, à son gré, les deux grands ressorts de l'intérêt, la terreur et la pitié. Le *Christ devant Pilate*, de M. Hensel, est l'un des meilleurs tableaux de sainteté qu'aient produits les peintres de l'Allemagne moderne. Nous sommes, d'autre part, loin d'approuver la sévérité avec laquelle M. For-

tout, si indulgent pour les peintres de la Bavière, juge Schadow et les écoles de Dusseldorf, de Berlin et de Weimar. Quelques-uns des peintres de cette dernière école se distinguent, cependant, par un mélange d'élévation historique et de finesse de pensée assez rare chez les Allemands. Nous citerons, en première ligne, M. Schorn. Son tableau du pape Paul III contemplant le portrait de Luther est peut-être le chef-d'œuvre du genre anecdotique. La figure du pape, absorbé par une sorte de méditation curieuse et fatale, est jetée avec tout le puissant abandon d'un grand maître. Le vieux prêtre placé derrière Paul partage évidemment l'émotion du pontife; mais il sait mieux la cacher. Un léger froncement de sourcil, d'une admirable profondeur, trahit seul toutes les colères qu'il ressent à la vue du chef de l'hérésie. Le jeune moine, accoudé sur un livre et observant du coin de l'œil l'effet produit, sur le vieux pape, par ce portrait du chef de la nouvelle religion, est également très-finement pensé. Il n'est pas jusqu'à ce Luther en peinture, qui, par la façon dont il est traité, ne quitte le caractère d'un simple accessoire pour intervenir directement dans le drame. La Bible en main, la tête haute et le sourire du mépris sur les lèvres, le téméraire semble braver en face ce pontife impuissant, qui, pour étouffer les éclats de sa voix, lance vainement sur sa tête toutes les foudres du Vatican.

Les statuaires, dans ces dernières années, ont soutenu dignement la lutte avec les peintres; retenus par la nature même de leur art, qui se prête moins aisément aux caprices archaïques, ils l'emportent certainement sur eux en nouveauté et en originalité. Les *Victoires ailées* et les mille autres compositions de M. Rauch, les frises de Schwanthaler, ses frontons du Walhalla, ses statues des peintres et des sculpteurs pour la glyptothèque de Munich, celles des princes bavarois pour la salle du Trône, sont autant d'œuvres qui témoignent d'une puissance réelle d'invention et d'une grande habileté d'exécution. Trois entreprises capitales ont occupé naguère, avec succès, les principaux statuaires allemands. Ce sont trois statues colossales : la statue équestre du grand Frédéric par Rauch; celle de la Bavière par Schwanthaler, qui a 50 pieds de haut; celle, enfin, qui couronne le monument national d'Arminius, par le sculpteur Ernest de Bandel. Cette dernière, haute de 40 pieds, représente l'effigie, en bronze, du vainqueur de Varus. Un monument de 110 pieds d'élévation, de style gothique primitif, sert de base à cette statue, dont la pose est d'une sauvage et triomphante énergie. Ce monument est construit sur une montagne, au milieu de la forêt de Teutoburg, à l'endroit où l'on suppose que les légions romaines furent détruites. Voilà de ces entreprises vraiment dignes d'un grand peuple.

L'architecture, chez les Allemands comme chez nous, pèche surtout par le manque d'invention et de direction. Ou bien on imite sans goût, ou bien on copie, et d'ordinaire on copie mal. On applique l'art antique à contre-sens, faisant du temple grec une église. On dénature l'art gothique en mêlant toutes les époques, comme on a fait, à Paris, dans l'église de Sainte-Clotilde. Mais, en architecture comme en peinture, c'est le style byzantin qui domine. Ce byzantin moderne est pauvre et triste. On imite les marbres précieux avec des stucs, les mosaïques avec des peintures. Les fonds d'or jouissent, surtout, d'une grande vogue. Cette manière de s'exempter de toute recherche de clair-obscur et d'échapper aux lois de la perspective aérienne est fort commode et paraît vouloir gagner, même en France, où les artistes d'un grand talent qui l'ont essayée ont trouvé de nombreux imitateurs.

Ce qui caractérise les architectes, et en général les artistes allemands, c'est la conscience, le soin et l'esprit de suite qu'ils apportent à leurs travaux, conçus toujours avec un certain ensemble. Nous louerons encore le désintéressement des artistes chargés de leur exécution, et la judicieuse munificence des princes qui les ont inspirés ou dirigés. Si quelquefois le goût leur a fait défaut, leur libéralité a toujours été grande [1],

[1] C'est ainsi que le roi de Prusse a fait présent à Cornélius d'une belle villa, sur le Thier-Garten.

et la passion de l'art les a souvent animés et soutenus. Aimés des artistes qu'ils traitaient en confrères, ils les ont trouvés moins exigeants, et, quoique fort limités par leurs ressources, ils ont pu tenter de ces entreprises devant lesquelles eussent reculé des souverains plus riches, mais moins bien secondés. Ajoutons que la position sociale des diverses classes de la nation allemande rendait plus facile cette heureuse modération des artistes, qui permet de beaucoup entreprendre, à peu de frais [1]. Étrangers à ces besoins factices, à ces goûts ruineux, qui, ailleurs, font trop souvent dégénérer l'art en spéculation, qui aboutissent inévitablement à la gêne et à l'indigence, et à la plus fatale des ruines, à la ruine du talent, les artistes de Munich et des autres grandes écoles allemandes ont peu de besoins; leur seul luxe, c'est l'étude; leur seule vanité, c'est de se montrer supérieurs à leurs rivaux; l'art, pour eux, n'est pas un

[1] Les frais des constructions du château royal, à Munich, ne dépassent pas, en effet, 2,000,000 de florins ou 4,000,000 de francs. On peut juger, par les détails suivants, extraits de l'ouvrage du comte Raczinsky, des sommes attribuées aux divers travaux de peinture et de sculpture de ce palais :

| | |
|---|---|
| Gassen | 4,300 florins. |
| Herman | 4,500 |
| Folz | 5,500 |
| Kaulbach (salle du trône) | 3,600 |
| Hess | 7,200 |
| Hiltensperger | 3,700 |
| Schwanthaler (les deux antichambres) | 7,200 |
| Schnorr (jusqu'en 1835) | 24,750 |

moyen, mais un but ; s'ils le cultivent, c'est moins pour s'enrichir que pour satisfaire une passion et la faire partager à d'autres. Que leur manque-t-il encore pour arriver à ce rang supérieur auquel ils ont droit? Une préoccupation moins grande du passé, et plus de souci de la forme [1].

Les habitants des bords de l'Arend-See, dans la vieille Marche, racontent que, dans les grands jours d'été, à l'heure de midi, quand le soleil brille de tout son éclat, on aperçoit au fond du lac les tourelles, les murailles et le corps entier d'un vaste château qui fut englouti dans les eaux il y a nombre d'années. La tradition ajoute que ce château renferme d'immenses richesses. Des pêcheurs tentés par cet appât voulurent, un jour, s'assurer de la profondeur du lac, afin de voir s'ils pourraient, en plongeant, atteindre

[1] Leurs compositions, souvent ingénieuses, mais toujours trop compliquées, pèchent surtout par l'exécution, qui, à de rares exceptions près, est de la dernière faiblesse. L'aspect de ces grandes fresques, exécutées en détrempe, revêtues d'un vernis siliceux, et dans lesquelles l'artiste s'est volontairement privé de toutes les ressources du clair-obscur, n'est rien moins que séduisant. Ce n'est plus, à proprement parler, de la peinture, c'est de la décoration cherchée, pensée, mais sans ressort et sans effet, et qui ne plaît nullement à l'œil. La persistance avec laquelle leurs artistes les plus en renom tournent leurs regards vers le passé doit les conduire à l'imitation littérale, et les expose à de fréquentes réminiscences. Tels ouvrages de maîtres en renom ressemblent à ces centons de Virgile que nous composions dans nos colléges, sous prétexte de poésie latine. On y retrouve des figures entières, et jusqu'à des groupes empruntés aux maîtres des premières époques italiennes. Il y a donc, à la fois, chez eux, abus de science et abus de mémoire.

jusqu'à ce château. Ils firent descendre une corde, et, lorsqu'ils la retirèrent, ils trouvèrent un billet qui y était attaché ; ils ouvrirent ce billet, et lurent ces mots : « Renoncez à votre folle entreprise, sans quoi vous aurez le même sort que les habitants de ce château. »

Lorsque les peintres archaïques allemands et les disciples qu'ils ont recrutés, même de ce côté du Rhin, redescendent si témérairement vers le passé et les premières époques de la peinture, vers ces trésors de l'art enfouis sous plusieurs siècles, ils font comme ces pêcheurs de l'Arend-See : ils pourront peut-être ravir quelques richesses au vieux manoir englouti ; ils ne pourraient pas le relever de ses ruines. La critique doit remplacer, auprès de ces téméraires, la main inconnue qui attache à la sonde l'avertissement prophétique. Au lieu de les inviter à plonger dans le passé, elle doit leur indiquer l'avenir. C'est de ce côté, vers un but nouveau, que tous leurs efforts doivent tendre ; si, au lieu de les détourner d'une route funeste, elle les y poussait aveuglément, des voix solitaires et désintéressées s'élèveraient, sans doute, du milieu de la foule et proclameraient tout le néant de leurs tentatives ; elles leur répéteraient sans se lasser : Renoncez à votre entreprise, car tous vos efforts seront vains ; l'oubli vous dévorera comme il a dévoré vos devanciers.

---

## VI.

### L'ART EN ESPAGNE. LA GALERIE DU MARÉCHAL SOULT.

L'art espagnol, qui n'a brillé de tout son éclat que dans le courant du XVII^e siècle, est le produit d'une heureuse combinaison du génie italien et des procédés flamands. Ce produit, modifié par les influences locales, acquit, de prime abord, un cachet d'originalité assez singulier. Pompeux et familier comme la langue et la littérature espagnoles, éclatant et fécond comme elles, comme elles il semble n'avoir brillé que d'une splendeur éphémère. Toutefois ce mode brillant subsiste encore aujourd'hui; MM. Vicente Lopez et Dominiquez Becquer, restés fidèles aux traditions de l'ancienne école espagnole, et M. Diaz, à la fois plus corrégien et plus moderne, semblent avoir hérité de cette fière et riche palette, qui, dans le XVII^e siècle, a produit de si admirables chefs-d'œuvre.

Pendant près d'un demi-siècle, Paris a possédé la

collection de tableaux espagnols la plus complète qui ait jamais existé ; nous voulons parler de la galerie du maréchal Soult. Cette réunion de morceaux d'élite, qui avait toute l'importance d'un musée, et que, grâce à la libéralité de son illustre possesseur, la France s'était accoutumée à considérer comme une collection nationale, s'est trouvée disséminée par la force des choses. Les pages qui suivent ont à la fois pour objet de constater l'existence actuelle et de conserver le souvenir de ces chefs-d'œuvre aujourd'hui dispersés dans toute l'Europe, et de résumer, en les examinant et en les étudiant, l'histoire de l'art espagnol à ses plus belles époques.

Jamais collection transportée hors du sol national n'a caractérisé au même degré une école étrangère, et n'a permis de mieux apprécier le talent varié des grands artistes qui l'ont illustrée. Le génie de l'Espagne était là tout entier avec son ardent et sombre ascétisme, ses croyances passionnées, ses aspirations extatiques et ses sublimes et immatérielles glorifications. Il suffisait d'un coup d'œil jeté sur ces compositions de styles si distincts pour comprendre que le premier mobile de leurs auteurs était la foi. Combien, parmi eux, ont peint sous la robe du moine ! combien, à l'exemple de Luis de Vargas et de Vincent Joanès, n'ont pris le pinceau qu'après s'être préparés au travail par le jeûne et la communion ! La religion, pour eux, était le principe et le but ;

pour eux, peindre, c'était glorifier le Créateur, c'était prier.

En Espagne comme en Italie, l'art moderne s'est développé à l'ombre du sanctuaire ; seulement, si, chez les Italiens, la tradition remonte aux peintures des catacombes et aux mosaïques des premières basiliques chrétiennes, chez les Espagnols, par suite de l'invasion sarrasine, elle se trouve interrompue à partir du VII^e siècle. Refoulés dans les montagnes des Asturies et dans les provinces de la marche d'Espagne, au nord de l'Èbre, les chrétiens emportèrent, sans doute, dans leurs retraites, les images consacrées par le culte ; ce n'est, toutefois, que par voie de conjecture que l'on pourrait considérer comme la reproduction de ces saintes images les compositions informes dont Raymond Torrente et Michel Fort, ces peintres aragonais qui florissaient de 1300 à 1350, et Renaud de Ortiga et Pierre d'Aponte, leurs continuateurs dans le XV^e siècle, couvrirent les murailles des églises de Saragosse et des couvents de l'Aragon. C'est de même à titre de raretés, et nullement comme des œuvres comparables aux peintures des Cimabué et des Giotto, qu'on peut citer les grossières ébauches d'un Fernand Gonzalès et les rétables de Juan Alfon, qui peignaient, à Tolède, au commencement du XV^e siècle. Ce n'est que plus tard (1483-1488-1497) qu'on rencontre de vrais peintres : Pierre Berruguete, Antoine del Rincon et San-

toz Cruz, qui décorent les églises de Tolède. De 1500 à 1550 apparaissent Moralès, surnommé *el divino*, et le Flamand Pedro Campana; mais les œuvres authentiques de ces artistes sont extrêmement rares, et furent peu encouragées. Les historiens de la peinture espagnole nous apprennent, en effet, que, vers la fin de sa vie, Moralès était arrivé à un tel degré de misère, que, en 1581, le roi Philippe II l'ayant rencontré et lui ayant dit : — Te voilà bien vieux, Moralès? — Oui, sire, et bien pauvre, repartit l'artiste. — Le roi, touché de cette réponse, lui accorda une pension de 300 ducats.

François de Hollande, architecte, enlumineur et chroniqueur assez naïf, qui travaillait vers le milieu du XVI^e siècle, et avec lequel nous avons déjà fait connaissance à l'occasion de Michel-Ange, disait donc, avec raison, que, si quelque chose obscurcissait la gloire de l'Espagne et du Portugal, c'est que dans ces pays la peinture n'était ni cultivée avec succès ni honorée, et il nous rapporte les conversations qu'il avait eues, à ce sujet, avec Michel-Ange pendant son séjour à Rome. « Je sais qu'en Espagne on n'est pas si généreux pour la peinture qu'en Italie. Habitué à recevoir une faible rémunération de vos travaux, vous devez être étonné des grandes récompenses qu'on accorde ici aux peintres, lui disait Michel-Ange; vous verrez partout les Espagnols, faisant parade de beaux sentiments, s'extasier devant des tableaux, et les por-

ter aux nues par leurs éloges; puis, si vous les pressez, ils n'ont pas le courage de commander le plus petit ouvrage ni de le payer..... Vous, maître François de Hollande, si vous espérez vous distinguer par l'art de la peinture en Espagne ou en Portugal, je puis dire que vous vous bercez d'une espérance trompeuse, et, si vous m'en croyiez, vous devriez vivre plutôt en France ou en Italie, où le talent est honoré, et la haute peinture très-estimée. » Michel-Ange revient plusieurs fois sur ce sujet, et maître François de Hollande avoue qu'il ne peut trop le contredire.

C'est en 1548 que Michel-Ange s'exprimait ainsi; quelques années encore, et ce jugement rigoureux du grand artiste italien allait recevoir un éclatant démenti. A l'exemple de François de Hollande, plus d'un peintre de la Péninsule, et dans le nombre nous citerons Vincent Joanès, Berruguete, Vergara, Valdeviva, Gaspard Becerra, Fernandez de Navarette, avait suivi les armées espagnoles qui dominaient en Italie, et avait étudié sous les maîtres illustres dont le talent était alors dans toute sa puissance. D'autre part, les chefs-d'œuvre des écoles italiennes et flamandes, acquis à grands frais, décoraient les palais des rois d'Espagne. Nous ne devons donc pas être surpris si, vers la fin du XVI^e siècle, un art tout nouveau, d'un éclat et d'une puissance incomparables, fait subitement explosion sur cette terre ingrate jusqu'alors, et si les trois grandes écoles de Valence, de

Séville et de Madrid succèdent à la rude et vieille école de Tolède. Cette période fut aussi courte que brillante; elle est renfermée dans l'espace d'un peu plus d'un siècle, de 1560, époque du retour d'Italie de Fernandez de Navarette, ce muet, homme de génie, à 1682, année de la mort de Murillo.

La collection du maréchal Soult avait, comme nous l'avons dit, toute l'importance d'un musée. Elle comprenait de nombreux morceaux des principaux maîtres des trois grandes écoles espagnoles. Les peintres primitifs y étaient représentés par Luis de Vargas, Vincent Joanès et Moralès. D'énergiques compositions de Sanchez Coello, de Roelas et de Fernandez de Navarette indiquaient le passage de ces vieilles écoles à la grande et belle époque de l'art, illustrée par les Murillo, les Ribeira, les Zurbarran et les Alonzo Cano. Quinze compositions de Murillo, parmi lesquelles plusieurs chefs-d'œuvre et un morceau d'une inappréciable valeur, cette merveilleuse Conception de la Vierge; quatre Ribeira du meilleur faire et du meilleur temps de ce maître, vingt Zurbarran, sept Alonzo Cano, et de nombreuses compositions des deux Herrera, de Pacheco et de Ribalta, résumaient, d'une manière assez complète, cette magnifique période de l'art à son apogée. Puis venaient les élèves de prédilection et les brillants imitateurs des maîtres : Parèja, l'élève de Velasquez; Sébastien Gomez, le mulâtre, élève de Murillo; Ayala, l'élève de Ri-

beira ; Menezes Ozorio, Lano y Valdo, Solis, Valdez Leal, Tobar, Antolinez, qui tous se distinguent par des qualités précieuses et originales, et dont le plus grand tort fut d'arriver les derniers, quand la moisson était faite, et qu'il ne restait plus qu'à glaner dans le champ de l'art.

Décrire ou analyser tant d'œuvres si diverses serait impossible ; nous nous bornerons donc à un rapide examen des plus importantes et des plus intéressantes de ces compositions.

La *Voie des douleurs*, de Louis de Moralès, surnommé le *divin Moralès*, est la première en date, et je dois ajouter l'un des plus remarquables ouvrages de ce grand maître. Est-ce le même tableau que Philippe II fit placer chez les Hiéronymites de Madrid, qui s'appelait aussi la *Voie des douleurs*, et qui était considéré comme le chef-d'œuvre de Moralès ? Il ne nous a pas été possible de nous en assurer. Toujours est-il que ce morceau est fort remarquable. La *Voie des douleurs* est bien nommée ; c'est l'expression la plus poignante et la plus pathétique de la douleur. La Vierge, appuyée contre la croix, soutient d'une main la tête de son fils, qui vient de succomber à l'excès de ses souffrances ; les yeux, à demi fermés, sont éteints et vides, et les lèvres violacées. La couronne a laissé sur le front du Christ quelques-unes de ses épines qui ont pénétré le plus profondément et qu'on entrevoit sous la peau. Des gouttes de sang

se sont figées le long des tempes et sur le front. C'est la mort dans toute son horreur, la mort après la longue agonie de la passion et le supplice de la croix. Les figures de la Vierge, de la Madeleine et de saint Jean contrastent admirablement avec la face livide et émaciée du Christ. Tous gémissent, tous pleurent, tous contemplent le corps inanimé du divin Sauveur avec une expression de regret et de suprême douleur, mais de douleur résignée et qui ne va pas jusqu'au doute.

Un *Ecce homo*, de Vincent Joanès, le coryphée de l'école de Valence, se rapproche beaucoup plus des maîtres primitifs que de la *Voie des douleurs* de Moralès, dont certaines parties, la barbe par exemple, semblent avoir été traitées par Albert Durer. Vincent Joanès avait étudié les premiers maîtres de l'école romaine. Palomino le déclare l'égal de Raphaël, contre lequel il a tenté parfois une lutte courageuse, mais inégale, comme, par exemple, dans le tableau qu'on voit au musée de Madrid, et qui n'est qu'une imitation éloignée du fameux Spasimo du peintre d'Urbin. La touche de Vincent Joanès a quelque chose de plus heurté que celle des maîtres qui l'ont précédé, et son coloris ne manque ni de vigueur ni d'éclat. Sa manière fait pressentir les puissants et moelleux empâtements de Murillo.

Un des tableaux les plus extraordinaires de la galerie du maréchal Soult était l'*Abraham devant les anges* de Fernandez de Navarette, *el Mudo*, le fameux

Muet. Ce peintre, qui visita l'Italie vers le milieu du XVI^e siècle et qui a étudié sous Titien, a su, néanmoins, rester original. Son style, à la fois simple et grand, a quelque chose de la sublime familiarité des romanceros. Son coloris, où les procédés vénitiens de Tintoret et de Titien se combinent avec l'austère simplicité des vieux maîtres nationaux, a une sorte de rude et fantastique énergie, qui fait de cet artiste un peintre tout à fait à part. Son tableau d'*Abraham devant les anges* est l'un de ses ouvrages les plus importants et les plus renommés. Abraham vient de reconnaître les trois divins messagers; il s'est jeté à leurs pieds, et c'est en suppliant qu'il leur offre l'hospitalité. Sara, placée en arrière d'Abraham, à l'entrée de sa maison, les considère avec un naïf étonnement et n'ose joindre sa voix à celle de son époux. Les trois anges sont debout, vêtus de tuniques de couleurs semblables; leur belle stature, leur attitude si noble et la douce majesté de leurs regards annoncent des êtres plus qu'humains. Il n'est pas jusqu'aux lueurs mystérieuses de ce jour douteux qui enveloppe les personnages qui ne donnent à cette composition un caractère surnaturel. On a comparé Fernandez de Navarette au Caravagge. Il possède l'énergie de ce maître; mais son style a une tout autre élévation. Palomino l'appelle le Titien espagnol, et il y a, sans nul doute, une certaine analogie entre Navarette et l'auteur du Martyre de saint Pierre et

des disciples d'Émaüs. Mais il y a aussi, dans ces anges, une réminiscence des plus directes du *Christ* de Léonard de Vinci. Un historien de la peinture espagnole nous apprend que, le 31 août 1576, le roi Philippe II fit compter à Fernandez de Navarette 500 ducats d'or pour ce tableau d'Abraham devant les anges. Navarette le peignit trois ans avant sa mort, qui eut lieu en 1579.

Un des tableaux de cet artiste représente un jeune homme d'une physionomie rude et triste, à la chevelure épaisse et crépue. Ses lèvres sont ombragées d'une légère moustache, son regard est fixe, plein d'un feu sombre, et une petite taie couvre en partie la prunelle gauche. C'est le portrait de Fernandez de Navarette, peint par lui-même. Cette peinture est d'une extrême franchise et dénote un pinceau exercé; elle diffère singulièrement des grandes compositions du même artiste, où sont prodigués les teintes rompues et les glacis vénitiens, et rappelle l'exécution des scènes familières de Murillo et de Velasquez, que Fernandez de Navarette a devancés de plus d'un demi-siècle.

La manière de Sanchez Coello, contemporain de Fernandez de Navarette et le peintre favori du roi Philippe II, diffère essentiellement de celle du fameux *Mudo;* elle est plus franche, plus heurtée, et l'empâtement est plus solide. Le tableau de Sanchez Coello, qu'on voyait dans la galerie du maréchal et qui repré-

sente *saint Paul ermite et saint Antoine dans le désert*, a été peint, en 1582, pour le monastère de l'Escurial, sous les ordres du roi. C'est une composition bizarre et sévère. Les deux anachorètes, assis au pied d'un palmier, contemplent avec un religieux étonnement le corbeau qui leur apporte un pain que Dieu leur envoie. Saint Paul, que les jeûnes et les mortifications ont presque réduit à l'état de squelette, est couvert de quelques lambeaux de vieilles nattes; saint Antoine est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau brun, et tient à la main son bâton de pèlerin. On retrouve, dans ce tableau, la sauvage énergie de la vieille école, et la liberté d'exécution et les ressources d'empâtement des artistes de l'âge suivant s'y laissent entrevoir. Ce peintre est l'un des précurseurs de Ribeira, qui venait de naître en 1588, deux ans avant la mort de Sanchez Coello.

Nous ne décrirons pas les compositions de ce maître si connu, qui faisaient partie de la collection du maréchal Soult, et qui étaient au nombre de sept. Quatre d'entre elles, la *Délivrance de saint Pierre*, le *saint Sébastien secouru par sainte Irène*, le *Portement de croix* et la *sainte Famille*, peuvent être rangées au nombre de ses meilleurs ouvrages. Les deux premiers tableaux sont dans la manière vigoureuse du maître et rappellent les violents effets du Caravagge. La *sainte Famille* est exécutée dans un tout autre système et doit être de l'époque où Ribeira, séduit par la sua-

vité du coloris de Corrége, dont il avait pu étudier les ouvrages dans le séjour qu'il fit à Parme, modifia son style, qu'il s'efforça d'adoucir et de rendre plus châtié. Ribeira, dans cette sainte famille, s'est refusé ces brusques contrastes d'ombre et de lumière qui lui sont familiers, et auxquels ses compositions doivent leur effet si puissant. Les chairs sont en pleine lumière; les demi-teintes et les ombres sont transparentes et dorées, et cependant les figures ont un merveilleux relief, qu'elles doivent à une solidité de ton et à une richesse d'empâtement qu'on ne peut trop admirer.

Plusieurs compositions de Jean de las Roelas, de Jean Joanès fils, de Vincent Joanès, de François Pacheco, d'Herrera le vieux et de Ribalta comblent, avec les Ribeira, l'intervalle qui sépare l'ancienne école de l'école du XVII^e siècle. La *Cène* de Ribalta, un des meilleurs peintres de l'école de Valence, doit être l'une des premières pensées du tableau qu'il exécuta dans cette ville pour le maître-autel du collége du *Corpus Christi*. C'est une charmante composition, pleine de mouvement, d'un coloris plus riche et plus varié que savant, et qui rappelle les meilleures esquisses des grands maîtres italiens. Le désespoir de saint Jean, en apprenant la trahison dont Jésus va être victime, est on ne peut plus heureusement exprimé; il cache son visage dans le sein du maître qu'il chérit. Cette idée part d'une âme tendre, et

en effet c'est à l'amour que Ribalta a dû son talent et ses succès.

Le saint Basile d'Herrera le vieux ne présente aucune de ces réminiscences italiennes. C'est une œuvre tout à fait espagnole, dans laquelle on retrouve ce style rude et majestueux et cette férocité d'exécution qui ont rendu ce maître fameux entre tous ces artistes énergiques qu'a produits l'Espagne. Herrera, au moment de la composition, était saisi d'un véritable enthousiasme et poussait la fougue jusqu'à la fureur. Ses élèves redoutaient de l'approcher, tandis que, armé de balais en guise de brosses et se faisant aider de sa servante, il jetait la couleur sur sa toile, remplissant au hasard ceux des contours des figures qu'il traçait au moyen de joncs. Bien que d'une puissance de relief sans égale, le saint Basile paraît exécuté plus sagement. L'archevêque de Césarée, la mitre en tête, est assis au centre de la composition et dicte, avec gravité, les inspirations qu'il reçoit de l'Esprit d'en haut à une réunion de saints personnages et de simples moines. Saint Dominique et saint Pierre Dominicain, l'évêque d'Osma, un des premiers inquisiteurs, saint Bernard, abbé de Cîteaux, sont au nombre de ceux qui transcrivent ses paroles avec un religieux empressement. Ce qui distingue cette composition d'Herrera le vieux, c'est un grand sentiment de la réalité. Rien n'est accordé au contraste des repoussoirs au charlatanisme de l'effet; mais aussi rien

de trivial ou de faux ; c'est la vérité avec toute sa noblesse et toute sa clarté. Nous recommandons l'étude de ce tableau à nos peintres naturalistes.

Il suffit, au reste, d'un coup d'œil jeté sur toutes ces splendides et énergiques compositions pour être convaincu que c'est bien à tort que l'on a porté contre l'école espagnole l'accusation de matérialisme. Les moyens sont humains, sans doute ; mais le but est toujours élevé et *spirituel*. A de rares exceptions près, ses peintres les plus féconds et les plus amoureux de la nature ont tous consacré leurs pinceaux au service d'une *idée*, qu'ils expriment de mille manières et où ils puisent l'inspiration de leurs chefs-d'œuvre les plus sublimes : l'idée religieuse. Cette influence profonde et irrésistible que, sous Charles-Quint et Philippe II, la religion exerçait sur la politique, dont le domaine n'est que de ce monde, devait naturellement s'étendre aux beaux-arts, qui, de tout temps, ont été le mode d'expression le plus populaire du sentiment religieux. Le paganisme avait peuplé ses sanctuaires magnifiques des statues de ses dieux et de ses déesses. Le catholicisme couvrit les murs des églises et des couvents de ces saintes images qui les revêtent encore. En Espagne, où la foi était bien autrement vive qu'en Italie, en Allemagne, en France ou dans les Flandres, cette application de l'art devait être nécessairement exclusive. Il fut un temps où l'artiste qui se fût laissé aller aux aimables caprices des

Italiens, et qui, à l'instar des Raphaël, des Titien et des Corrége, eût emprunté à la Fable et au paganisme le sujet de ses compositions, au lieu d'admirateurs eût rencontré des critiques ombrageux, peut-être des juges. L'art espagnol est donc religieux avant tout ; ces vieux peintres des premières époques sont d'excellents croyants. Ce n'est que plus tard, au moment de la grande explosion du XVII^e siècle, quand les influences étrangères dominent, que le pinceau de l'artiste s'émancipe et se permet de profanes libertés. Mais alors encore, sous Velasquez et Murillo comme sous les maîtres de Tolède et de Valence, le fond de l'école reste dévoué au triomphe du dogme; sans doute, pour honorer le ciel, elle se permet parfois de singuliers écarts et emprunte beaucoup trop à la terre. Toutefois, son horreur des abstractions est fort éloigné du matérialisme des écoles contemporaines, et son naturalisme n'a rien d'humain. Elle ne se sert pas de la nature pour exalter la nature, elle ne s'en sert que comme Moïse et les prophètes se sont servis de la création, pour faire comprendre toute la puissance du Créateur, le glorifier et le faire aimer.

Zurbaran, contemporain de Ribeira et d'Herrera le vieux, est peut-être, de tous les peintres de la grande période, le plus franchement espagnol. Zurbaran, comme Giotto, était fils de campagnards du village de Fuente de Cantos, en Estramadure. Comme il montrait d'étonnantes dispositions pour la peinture,

ses parents le firent entrer dans l'atelier du clerc Roelas, peintre de Séville d'une grande fécondité et qui jouissait alors de la vogue. Zurbaran fit de rapides progrès à son école et s'adonna surtout à l'étude des étoffes et des draperies. Zurbaran ne fit pas le voyage d'Italie, et si, comme on l'assure, il a copié plusieurs tableaux de Caravagge, sa manière ne se rapproche en rien de celle de ce maître, et c'est à tort qu'on l'a quelquefois surnommé le Caravagge espagnol. Son style, vigoureux et simple, est exempt de la fougue un peu apprêtée de l'artiste italien et de sa recherche d'effet. Zurbaran est un de ces peintres vraiment religieux dont nous parlions tout à l'heure. Il ne s'est jamais laissé aller, comme Velasquez, Murillo et Ribeira, ses contemporains, à retracer des scènes franchement populaires, et le petit nombre de compositions profanes qu'il a exécutées l'ont été sur l'ordre du roi, qui lui commanda, pour le Retiro, *les travaux d'Hercule*. C'est dans la grotte du cénobite ou dans la cellule du moine qu'il s'établit de préférence. Nul artiste n'a su exprimer, comme lui, les austérités de la vie claustrale ; nul n'a su draper, comme lui, la chape de l'archidiacre, l'aube ou le surplis du prêtre, et dérouler, avec une majesté plus terrible, les bruns replis de la robe du moine ou du manteau de l'anachorète. La collection du maréchal Soult comprenait vingt tableaux de Zurbaran, parmi lesquels dix à douze étaient du plus beau et du plus

grand faire de ce maître. C'est cinq fois plus que les musées de Madrid n'en possèdent. Plusieurs de ces tableaux, acquis lors de la sécularisation des couvents espagnols, faisaient partie de la série de compositions commandées, par le marquis de Malagon, pour le cloître des pères de la Merci chaussés de Séville; ils représentaient l'histoire de saint Pierre de Nolasque. Deux tableaux de cette série, l'*Apparition de saint Pierre, apôtre, à saint Pierre de Nolasque*, et le *Songe de saint Pierre de Nolasque*, à qui un ange indique le chemin de Jérusalem, sont, aujourd'hui, au musée de Madrid. Un Martyre de saint Pierre, de la même série, faisait partie de la collection de M. Aguado. Les tableaux du maréchal Soult appartenant à la même collection étaient au nombre de trois. L'un nous montre saint Pierre de Nolasque siégeant au milieu du chapitre de Barcelonne, un autre les *Funérailles d'un évêque*, le troisième, le *Miracle du crucifix*. Les *Funérailles d'un évêque* sont une composition dans le genre terrible. C'est l'image de la mort avec sa froide immobilité, les regrets qu'elle inspire, le recueillement dont on l'entoure, les hommages suprêmes qu'on leur rend. Le *Miracle du crucifix* est peut-être le meilleur des tableaux de Zurbaran. La composition est des plus simples. Un frère franciscain, debout dans sa cellule, vêtu de la robe grise de l'ordre, soulève un rideau, découvre un crucifix, où Jésus est représenté mourant sur la croix,

et le montre à plusieurs saints personnages qui l'accompagnent. Un fauteuil, une table, quelques rayons chargés de livres recouverts de parchemin, tel est l'ameublement de la cellule. Le calme de ces personnages, la foi qui anime leurs regards, l'austère simplicité de leurs vêtements rappellent les meilleures compositions de Lesueur, avec lequel Zurbaran a plus d'un point de ressemblance, et qu'il surpasse, cette fois, en vigueur. Quel est, maintenant, le sujet de cette composition? Est-ce bien l'animation miraculeuse du crucifix, ou ne serait-ce pas plutôt la traduction peinte de cette action du prédicateur que l'on félicitait sur son éloquence, et qui montre le crucifix en disant : Je ne suis qu'une voix; c'est Jésus seul qui m'a inspiré.

La Communion d'un saint, saint Antoine, anachorète, errant dans le désert, accompagné d'un porc noir, et saint Laurent, revêtu de ses habits sacerdotaux et s'appuyant sur le gril, instrument de son martyre, sont trois compositions du style le plus grand et le plus fier. L'exécution de la chape de l'archidiacre saint Laurent est merveilleuse. Quilliet nous apprend que Zurbaran avait peint ces tableaux de saint Laurent et de saint Antoine pour le couvent des Mercenaires déchaussés, et les cite, avec raison, comme étant au nombre des compositions les plus remarquables de ce maître.

Le tableau où Zurbaran a représenté saint Romain

et saint Barulas est digne des précédents ouvrages. L'artiste, en représentant saint Romain exorciste de l'église de Césarée, semble s'être proposé d'exprimer ce paroxysme de l'inspiration religieuse qu'on appelle *l'extase*. Le saint martyr, dont toute la physionomie respire le plus ardent enthousiasme, est vêtu d'une large chape brochée d'or et d'argent; il porte, d'une main, un missel, et de l'autre montre sa langue, arrachée par les ordres de Dioclétien.

Une série de compositions moins importantes, mais de cette facture libre et savante qui caractérise le grand artiste, nous montre son talent sous ses faces les plus variées. Nous signalerons, comme les deux points les plus extrêmes, le *Chartreux contemplant une tête de mort*, et l'*Ange Gabriel*. Le chartreux a, sans doute, été peint dans la chartreuse de Xérès, lorsque, vers 1633, Zurbaran exécuta les peintures qui la décorent, et qu'il serait curieux de pouvoir examiner à côté des tableaux de Lesueur. C'est une étude de petite dimension, qui représente un moine vêtu de blanc, les yeux fixés sur une tête de mort qu'il tient entre ses mains. Son capuchon, à demi abaissé, porte une ombre vigoureuse sur son visage, incliné vers la tête de mort, et qu'on ne fait qu'entrevoir. La lumière qui vient d'en haut dessine nettement les plis de son ample robe blanche. Rien de plus simple, comme on voit, mais aussi rien de plus énergique et de plus profondément triste que cette

peinture monochrome. C'est l'idéalisation du chartreux, ce mort vivant dont la cellule est un cercueil, et qu'un blanc suaire enveloppe. L'*Ange Gabriel*, au contraire, c'est l'emblème le plus consolant de la vie à venir, de l'existence immatérielle, de la céleste béatitude. Zurbaran l'a représenté sous la figure d'un adolescent dont le gracieux visage est encadré de longs cheveux d'un blond doré. Ses beaux yeux sont levés au ciel. Il s'avance allégrement à travers un riant paysage, portant sur l'épaule une petite baguette, sur laquelle il n'a nul besoin de s'appuyer. Sa tunique rose est relevée; le blanc surplis qui la recouvre à demi, comme une sorte de péplum, est retenu par des agrafes d'or, et forme les plis les plus heureux. Raphaël n'aurait pas désavoué cette figure pleine d'une gracieuse majesté; il eût, sans doute, adouci quelques aspérités de la touche un peu sèche par endroits, mais peut-être aux dépens de la fraîcheur et de la solidité du coloris, qui a tout l'éclat d'une peinture vénitienne.

Dix autres toiles de moyenne dimension sont exécutées dans le même système facile, brillant et vigoureux; elles nous offrent les images en pied et de proportion demi-nature de saints et de saintes portant les attributs de leur martyre. Sainte Euphémie tenant la scie sous laquelle elle a péri; sainte Apolline portant la tenaille qui serre entre ses branches une dent arrachée; sainte Ursule soutenant la lance avec la-

quelle les Huns la percèrent, ainsi que ses compagnes; sainte Agathe et sainte Lucie portant, chacune sur un plat, l'une ses mamelles coupées, l'autre ses yeux arrachés. Viennent ensuite saint Blaise, la mitre en tête, la crosse à la main et dans ses vêtements pontificaux, et plusieurs saints et saintes inconnus, parmi lesquels on distingue un guerrier espagnol tenant en main le bâton de commandement, et dont le costume présente la plus curieuse étude.

Zurbaran, dans toutes ces compositions, semble s'être attaché à montrer que, lui aussi, connaissait toutes les ressources d'une riche palette. Il a revêtu des plus riches costumes ces saints et ces saintes qu'il glorifie. Les brocarts d'or et d'argent, les soies rouges, bleues, roses ou jonquilles, les tissus brodés de pierres et de pierreries frangées d'or et retenues par des agrafes précieuses sont prodigués dans chacune de ces peintures, sans que l'éclat de ces riches étoffes nuise en rien à l'harmonie du coloris, sans que leur épaisseur et leur solidité altèrent en rien ce jet facile et grandiose des draperies qui caractérise son talent et qui le distingue entre tous les maîtres.

La collection du maréchal Soult ne comprenait aucun Velasquez. Ce grand peintre, le plus positif et le plus profane des artistes espagnols, a peu travaillé pour les couvents et les églises, et, comme nous l'avons dit, la plupart des tableaux que nous avons sous les yeux avaient été acquis lors de la sécularisation

des établissements religieux, ou ont été offerts au maréchal par les membres des corporations dont, au milieu des horreurs de la guerre, il avait protégé l'existence ou la propriété. C'est ainsi que le beau tableau de la Nativité de la Vierge de Murillo lui fut offert par le chapitre de Séville.

Si quelque chose peut faire oublier l'absence des Velasquez, c'est le nombre et l'excellence des Murillo. Dix-huit de ses tableaux faisaient partie de la galerie, et dans le nombre on comptait plusieurs chefs-d'œuvre et peut-être son meilleur ouvrage : nous voulons parler de cette resplendissante *Conception*, qui attire le regard, le charme et le captive. Pour nous, l'excellence de ce morceau résulte moins encore de son élévation que de certaines qualités humaines et vivantes qu'aucun peintre ne possède au même degré que Murillo, et que les écoles archaïques ou ascétiques ont toujours ignorées. Cet heureux mélange de l'immatériel et du réel compose, pour nous, un idéal bien autrement touchant que les froides abstractions des écoles germaniques ou les pauvretés des peintres primitifs. Ce que Murillo a voulu nous montrer, c'est la Vierge qui conçoit, la Vierge qui doit être mère, mère d'un Dieu! Debout et le pied posé sur le croissant symbolique, la bienheureuse Marie est soutenue par de légers nuages, parmi lesquels se jouent des groupes d'anges et de chérubins. Le Saint-Esprit, qui la pénètre et la ra-

vit, fait tressaillir son beau corps; dans son extase, elle joint les mains sur sa poitrine et incline la tête sur l'épaule gauche. Ses longs cheveux noirs se sont dénoués et se répandent gracieusement sur ses épaules. Ses yeux, d'une incomparable douceur, levés vers le ciel, expriment les ineffables voluptés qui accompagnent la conception d'un Dieu. Tout délicat que soit le sujet, la vue de ce beau tableau n'éveille aucune de ces terrestres convoitises que font naître la *Madeleine* du Corrége, méditant dans le désert, ou l'extase voluptueuse de la *sainte Thérèse* du Bernin. Le coloris est ici admirablement approprié à la pensée. La Vierge, vêtue d'une robe blanche, dont une écharpe d'un bleu puissant et léger fait ressortir l'éclat, est comme enveloppée d'une atmosphère transparente et dorée, empruntée au ciel, au milieu de laquelle les anges et les chérubins s'agitent comme dans un élément qui leur est propre. La lumière rayonne de leurs yeux, se joue sur leurs membres souples et soyeux, et semble émaner de chacun des points de cette toile éblouissante, sans dissonance, sans que rien n'altère la solidité de ton de chaque objet peint dans la pâte la plus puissante, et que, par endroits seulement, l'artiste a légèrement surglacé à la vénitienne. Ce chef-d'œuvre, comme on sait, appartient aujourd'hui au musée du Louvre.

Une *Glorification* ou plutôt une *Assomption de la Vierge* de Murillo se rapproche de la *Conception* par

ces qualités, qui n'appartiennent qu'au grand artiste de Séville. Cette fois, la Vierge est mère et tient son fils dans ses bras. Des anges la soutiennent et la contemplent avec ravissement. Malheureusement ce tableau a souffert une cruelle mutilation : la tête de la Vierge et l'enfant Jésus ont été détachés par d'adroits voleurs, et il a fallu faire remplir cette lacune par une main étrangère. Les groupes d'anges, restés intacts et d'une exécution si exquise, font regretter plus vivement encore la partie enlevée.

L'*Abraham devant les anges*, l'*Enfant prodigue*, le *Paralytique* et le *saint Pierre aux Liens* égalaient la *Conception*. Le *saint Pierre aux Liens* est un chef-d'œuvre d'énergie. Le saint, réveillé, dans sa prison, par l'ange qui brise ses chaînes, se soulève et paraît frappé d'étonnement. Le céleste messager a apporté avec lui une sorte d'atmosphère lumineuse, et c'est de son corps, dessiné avec la grâce et la légèreté vraiment divines que Murillo sait donner à ces nobles créatures, que rayonne la lumière qui éclaire le tableau ; mais ce qui est plus frappant encore que ces recherches de clair-obscur, c'est l'aisance admirable avec laquelle l'artiste a traité toutes les parties de son œuvre. Jamais sa touche ne s'est montrée plus osée, et en même temps plus suave ; étudiez la façon dont est peint le corps de l'ange, et jetez ensuite un coup d'œil sur la tête du saint et sur ses jambes nues : avec un seul coup de pinceau dans

la joue, Murillo dessine la forme et accuse l'âge du personnage; le pied droit et la jambe, modelés dans la pâte, au moyen d'une large et unique teinte où le ton est frappé juste et de quelques touches qui dénotent une science souveraine, semblent sortir de la toile. On peut comparer ces touches puissantes du pied du *saint Pierre* aux traits de plume de la fameuse main de Michel-Ange.

La *Fuite en Égypte*, la *Naissance de la Vierge* et le *Miracle de San Diego* sont trois tableaux dans le style familier de Murillo. La *Fuite en Égypte*, tableau de sa première manière, offre à la fois des réminiscences du Corrége et de Ribeira. La Vierge, assise sur un âne que conduit saint Joseph, traverse, de nuit, une contrée désolée. Marie, penchée sur l'enfant Jésus, qu'elle regarde avec une sollicitude maternelle, et la figure de l'enfant, d'où émane la lumière qui éclaire la composition, rappellent l'effet de la *Nuit* du Corrége. Le saint Joseph, rude campagnard chaussé de la sandale espagnole, la tête couverte d'un feutre à larges bords et portant sa besace sur l'épaule, est inspiré de Ribeira. La tête et le corps de l'âne, modelés avec énergie, rappellent également la facture du peintre valencien; mais le moelleux des couleurs et l'harmonieuse vigueur du coloris feraient reconnaître l'œuvre de Murillo, quand bien même ce maître n'eût pas signé ce tableau.

Dans la *Naissance de la Vierge*, nous assistons à

une scène de famille, et Murillo, en adoptant ce parti, nous paraît s'être placé au point de vue le plus juste. Anne et Joachim, le père et la mère de la Vierge, n'étaient, en effet, que d'honnêtes campagnards vivant obscurément dans leur village; la *Naissance de la Vierge* ne peut donc être qu'un tableau d'intérieur domestique. Les accessoires pris en dehors de la condition du père et de la mère peuvent seuls faire pressentir la destinée réservée à l'enfant qui vient de naître. Telle est la pensée qui a présidé à la composition du tableau de la *Nativité*. Au milieu d'une vaste salle, un groupe de personnages donnent leurs soins à l'enfant nouveau-né, que des anges inclinés contemplent avec amour. Au fond du tableau, à gauche du spectateur, sainte Anne, couchée, reçoit les félicitations de deux étrangers que lui amène Joachim, son époux. Des chérubins se sont joints aux anges pour assister l'accouchée et son enfant. Murillo a mêlé à cette scène un trait d'une aimable naïveté : un jeune chien, placé auprès du groupe des chérubins, et qui prend ces charmantes créatures pour les enfants du logis, les agace en jappant. Ce tableau est éclairé par quatre foyers distincts, et cela sans confusion et sans papillotage. Murillo s'était créé d'immenses difficultés, dont il a heureusement triomphé; car le tableau de la *Nativité* se distingue surtout par la magie du clair-obscur et l'harmonieux accord de toutes ses parties.

Le *Miracle de San Diego*, une des plus vastes com-

positions de Murillo, nous offre une de ces scènes familières et sublimes que l'artiste, encore pénétré des traditions mystiques de l'ancienne école, mais déjà séduit par l'admirable naturalisme de Velasquez, son protecteur et son ami, s'est complu à traiter, quand, après un séjour de huit années à Madrid, il retourna à Séville, et s'y fixa en 1645. Ce tableau porte, en effet, sur une légende, la date de 1646. Le peintre nous introduit dans une vaste salle, servant à la fois de cuisine et de réfectoire à un couvent de cordeliers. La famine désole le pays ; les moines sont menacés de mourir de faim : saint Diégo, leur supérieur, invoque l'assistance céleste ; Dieu l'exauce ; il entre en extase, et une troupe d'anges vient en aide aux religieux. L'extase du saint est fort heureusement exprimée. Agenouillé, les mains jointes, et comme enveloppé d'une auréole lumineuse, la foi l'a détaché de la terre, et il semble flotter à quelques pieds du sol ; sa face béate exprime le plus profond ravissement. Pendant ce temps, les anges se sont emparés de la cuisine du couvent. Ces nobles et sveltes créatures, qu'à l'élégante pureté de leurs formes, à la beauté de leurs traits, à la majesté de leur attitude on prendrait, sans leurs grandes ailes, pour des statues que le souffle d'un dieu aurait animées, se sont partagé les diverses occupations du ménage : l'un tient une cruche à la main ; un autre écume la vaste marmite de cuivre où cuit le repas des moines ; un

troisième place des assiettes sur une table. De petits chérubins leur viennent en aide : l'un d'eux pile quelques ingrédients dans un mortier, tandis que les autres déballent un panier de légumes. Dans le fond de la salle, le cuisinier, auquel ses divins suppléants ne laissent rien à faire, les contemple avec une sorte de naïve admiration. Sur le premier plan, à gauche, deux gentilshommes vêtus de noir entrent dans le réfectoire, conduits par un des frères cordeliers ; la vue du miracle les retient immobiles sur le seuil de la porte. Leur attitude, plus encore que leur physionomie, d'une gravité tout espagnole, exprime admirablement l'étonnement et le respect. Ces trois personnages, détachés du reste de la composition, formeraient, à eux seuls, un tableau que Velasquez ou Van-Dyck n'eussent pas désavoué. Cette grande page est digne du peintre de la *sainte Élisabeth de Hongrie* qu'on voit au musée de Madrid, et, comme ce chef-d'œuvre de Murillo, elle emprunte son plus grand charme au mélange du style noble et du genre familier : il est impossible d'imaginer un plus heureux agencement des groupes, une distribution de la lumière plus savante et plus large, une exécution des détails plus pittoresque et plus magistrale. Il semble, à voir le merveilleux rendu de certains accessoires, comme ces fruits, ces cruches et ces marmites de cuivre luisant, que Murillo ait voulu entrer en lutte avec Velasquez. Tout, dans ce beau tableau, respire

cette aisance incomparable et cette grâce souveraine qui semblent la santé du génie.

Nous signalerons encore, comme d'excellents morceaux de Murillo, un *Repentir de saint Pierre*, qui semble un défi porté à Ribeira; une *Scène d'épidémie*, de l'exécution la plus énergique; une toile oblongue où sont représentés quatre gamins espagnols se disputant une miche de pain, et un délicieux petit chef-d'œuvre exécuté dans la manière la plus suave du maître, première pensée du fameux *saint Antoine de Padoue*, qu'on voit au maître-autel de la cathédrale de Séville, et que, en 1813, Wellington voulut acquérir du chapitre de la cathédrale, en offrant de le couvrir d'onces d'or.

Cette galerie, précieuse à tant de titres et qu'à deux reprises le gouvernement français avait voulu acquérir, n'existe plus aujourd'hui. Ces tableaux, rassemblés il y a près d'un demi-siècle, avant que la mode ou la spéculation eussent exploité ce filon vierge de l'art européen, étaient tous d'un ordre supérieur; aussi ont-ils atteint, à la vente qui s'en fit le 19 mai 1852, les prix les plus élevés [1]. L'un d'eux, la magnifique *Conception de la Vierge*, placé au Louvre,

[1] La *Conception de la Vierge* a été adjugée au prix de 586,000 fr., ce qui, avec le frais, porte le prix du tableau à environ 615,000 fr. Le *saint Pierre aux Liens* a été vendu 151,000 fr.; le *Jésus et le saint Jean enfants*, 63,000 fr.; la *Fuite en Égypte*, 51,500 fr.; le *saint Antoine de Padoue*, 10,200 fr.; la *Scène d'épidémie*, 20,000 fr. D'autres tableaux de Murillo, poussés cependant à des prix fort élevés, ont été

à côté des chefs-d'œuvre de l'art moderne, soutient dignement sa réputation, et justifie le renom que s'est acquis, dans toute l'Europe, la grande école espagnole du XVII^e siècle.

retirés par la famille. C'est ainsi que la *Naissance de la Vierge* a atteint l'enchère de 90,000 fr., le *Miracle de San Diego* celle de 85,500 fr., et les deux tableaux du *Brigand arrêtant un moine* et de l'*Ame de saint Philippe*, celle de 15,000 fr. chaque. L'*Abraham devant les anges*, de Fernandez de Navarette, qui avait atteint le prix de 25,600 fr., a été également retiré par la famille, ainsi que le *saint Basile* d'Herrera le vieux, qui a atteint le prix de 12,000 fr., et les deux tableaux de Zurbaran, le *saint Pierre de Nolasque* et le *Miracle du crucifix*, poussés chacun jusqu'à 19,500 fr. Ces tableaux, retirés par la famille, forment, comme on voit, une collection encore très-précieuse.

La *Voie des douleurs*, de Moralès, a été vendue 24,000 fr ; la *sainte Famille*, de Ribeira, 9,150 fr.; la *Vision de saint Jean*, d'Alonzo Cano, 12,100 fr.; l'*Évêque donnant la communion*, du même, 7,000 fr. Le *Christ portant sa croix*, de Sébastien del Piombo, a été vendu 41,000 fr., et le *Denier de César*, du Titien, 62,000 fr.

---

## VII.

### LES ARTS EN ANGLETERRE.

Horace Walpole, dans ses *Anecdotes de peinture*, s'attache à prouver l'antiquité de cet art en Angleterre [1]. L'école anglaise proprement dite ne date cependant que du milieu du dernier siècle. Sans doute, de temps immémorial, les Anglais eurent des peintres et des statuaires nationaux ou venus du dehors, et voués, pour la plupart, à l'imitation des artistes en vogue de l'Italie, de la Hollande, et même de la France. Nulle trace, chez eux, de cette originalité qui constitue une école. Ce n'est réellement que de 1740 à 1760 que l'Angleterre vit naître un art

[1] L'Angleterre avait des peintres antérieurement à Cimabué. Il existe, dans les archives du XIIIe siècle, un ordre de Henri III qui commande une *maesta* ou figure de Christ avec les apôtres. Cet ordre porte la date du 24 janvier 1233, c'est-à-dire sept années avant la naissance de Cimabué. En 1394, John Haxey décorait de ses peintures, qui subsistent encore, le baldaquin du tombeau de Richard II, dans la chapelle Saint-Édouard, à Westminster.

Les statuts du corps des peintres anglais datent de 1283; ceux des peintres siennois, les plus anciens de l'Italie, sont de 1355.

indigène. Quelques années plus tard, George III prêta l'appui de son assentiment royal au projet d'association que les artistes de Londres lui avaient présenté, et autorisa l'exhibition publique de leurs œuvres. A partir de ce moment, l'émulation se développa, les gens de talent se multiplièrent et formèrent une école nationale suffisamment caractérisée. Reynolds, Hogarth, Wilson, West et le paysagiste Gainsborough se placent successivement à sa tête et donnent à l'art ce mouvement original, incomplet encore sous certains rapports, mais vif et énergique, qui caractérise les productions de la plupart de ces artistes, mouvement que Flaxman et Chantrey dans leur genre, Lawrence Wilkie, Martin et Turner dans le leur, ont continué jusqu'à nos jours.

Sir Joshua Reynolds, qui présida, le premier, la nouvelle académie de peinture anglaise, et qui fut fait chevalier à cette occasion, peut être considéré sinon comme le fondateur, du moins comme l'un des chefs les plus éminents de cette école nationale. Les peintures dont il décora le château de lord Égremont, à Petworth, sont, dans leur genre, le monument le plus considérable qu'aucun artiste de l'Angleterre ait produit, et sont de beaucoup supérieurs aux chefs-d'œuvre dont John Thornhill a décoré les plafonds du château de Blenheim. Ce sont les *loges* et la *chapelle Sixtine* de la peinture anglaise. Le plus renommé des vingt tableaux de lord Égremont, le chef-d'œuvre

de Reynolds, c'est sa grande composition de la *Mort du cardinal de Beaufort*. Cependant, abstraction faite de ses dimensions, ce tableau participe plutôt du genre anecdotique que du genre historique. La mort du cardinal de Beaufort et le *Strawberg-Girl*, la *Jeune fille à la fraise* sont les seuls morceaux où sir Joshua Reynolds se soit montré aimable et puissant coloriste. Il y a, surtout dans la tête de la jeune fille pensive de ce dernier tableau, de ces tons dorés, de ces demi-teintes suaves d'une admirable transparence, qui rappellent à la fois l'école vénitienne et l'école flamande, mais plus particulièrement l'école vénitienne, dont Reynolds, comme la plupart des peintres anglais, avait fait une étude consommée.

Sir Joshua Reynolds a frayé la route à sir Thomas Lawrence, son élève. Il est, et bien involontairement, le promoteur de la méthode *heurtée* et négligée, dite *à la Rubens*, que les artistes de l'Angleterre affectent surtout aujourd'hui.

Benjamin West succéda à Reynolds dans la direction de cette académie de Londres, dont l'influence sur l'école anglaise a été sinon fâcheuse, du moins nulle [1]. Il est difficile de réunir, au même point qu'il

[1] L'Académie royale, fondée pour l'encouragement de l'art, a vu la plupart des peintres et des sculpteurs contemporains de quelque talent échapper à son influence et se former en dehors de sa direction. Sir Thomas Lawrence ne put être admis dans ses écoles lorsqu'il passa l'examen de rigueur. Le docteur Munro dirigea les études de Turner. L'Académie ne compta au nombre de ses élèves ni Martin, ni Danby,

l'a fait dans la plupart de ses tableaux, la simplicité et l'affectation, la négligence et la recherche. Tout, chez lui, est légèrement outré, même la naïveté et le naturel. Benjamin West est un peintre de la force de Battoni, de Rottari, d'Angélica Kauffmann et de tant d'autres artistes si prônés vers la fin du dernier siècle. On reconnaît facilement ses tableaux à la longueur disproportionnée des figures, surtout dans les sujets graves et religieux. West a été plus heureux dans ses marines et ses tableaux de batailles. Le *Combat de la Hogue* et la *Mort de Wolff* sont, dans ce genre, des œuvres d'un véritable mérite. La *Mort de Nelson* leur est bien inférieure. Ajoutons, néanmoins, que les gravures de ces tableaux sont de beaucoup préférables aux originaux. Ces tableaux, qui font partie de la collection de lord Westminster, ont rendu West populaire, même chez les Français; ils prouvent que, si cet artiste se fût spécialement adonné à la peinture anecdotique et aux tableaux de marine et de batailles, il y eût excellé. Le *Christ guérissant le paralytique*, qui fut payé, par les fondateurs de la

ni Stanfield, ni Bonington. Les sculpteurs Flaxman, Chantrey et Gibson furent également étrangers à ses leçons. Flaxman étudia sous son père; Chantrey commença par être sculpteur en bois à Sheffield, et Gibson décorait des proues de vaisseaux à Liverpool. On reproche à l'Académie royale de Londres un esprit d'exclusion et de jalousie qui réduit le rôle de cette institution à celui d'une coterie. Si l'on en croyait ses détracteurs, son influence se serait bornée à étendre le cercle d'une respectable médiocrité. Voyez, dans Bulwer (*l'Angleterre et les Anglais*), le caractère de M. Gloss Crimson, membre de l'Académie royale.

galerie nationale, la somme énorme de 3,000 livres sterling, et la *Cène*, donnent la mesure la plus complète de West comme peintre religieux. C'est un talent du troisième ordre.

Si Hogarth avait su peindre, nous l'aurions placé en tête des fondateurs de l'école anglaise; mais ses tableaux sont d'un coloris gris et plâtreux on ne peut plus déplaisant; sa touche a quelque chose de baveux et d'indécis qui repousse. Ses compositions, comme les marines de West, ont donc besoin d'être traduites par la gravure. Hogarth, en effet, n'a de valeur que par la pensée, toujours philosophique, ingénieuse et puissante. Nul n'a pénétré aussi profondément que lui dans les entrailles d'un sujet, et n'a su tirer un plus admirable parti des contrastes. Un détail insignifiant, un vulgaire accessoire lui suffisaient souvent pour établir une moralité frappante. Par exemple, dans le Mariage du fils de famille ruiné avec une vieille femme riche, la large fêlure qui traverse la pierre où les commandements de l'Église sont inscrits et qui partage en deux celui qui prescrit la fidélité aux époux fait peut-être mieux comprendre quelles doivent être les conséquences d'une semblable union que l'air quelque peu moqueur avec lequel le fiancé passe l'anneau au doigt de sa prétendue décrépite. Hogarth veut-il, dans ce même tableau, railler, en passant, l'égoïsme et le peu de charité du public, il couvre le tronc des pauvres d'une

toile d'araignée poudreuse et intacte. Sa *Maison des fous* n'a, sans doute, ni la terrible énergie ni l'aspect de sauvage désolation du tableau de l'allemand Kaulbach; mais la composition du peintre anglais se fait remarquer par des nuances d'une délicatesse plus intime et d'une vérité plus frappante. Kaulbach n'eût jamais imaginé le regard du fou mélancolique ni l'attitude des deux femmes folles, l'une par amour, l'autre par coquetterie.

Hogarth excellait également dans la satyre burlesque, lui conservant, comme dans ses autres compositions familières, cette intention de moralité qui manque trop souvent au genre. C'est ainsi que, dans son tableau des *Comédiens ambulants*, il ne s'est pas attaché seulement à représenter le côté plaisant du sujet; il a voulu montrer aussi tout ce que leur gaieté apparente et leur luxe d'emprunt cachaient de misère et de pauvreté réelles. La troupe est rassemblée dans une mauvaise grange. Non loin de la déesse de la nuit, représentée par une négresse faisant des reprises aux bas troués de Junon, qui trône dans une brouette, Flore, placée devant un miroir cassé, lisse sa chevelure avec un morceau de suif. Apollon se sert du bout de son arc pour décrocher de mauvaises chaussettes qui sèchent sur un nuage de carton, et qu'un Amour ailé, grimpé sur une mauvaise échelle, n'a pu atteindre. Dans un coin du tableau, l'aigle de Jupiter donne de la bouillie à son enfant, qui, à

l'aspect de l'étrange costume de sa mère nourrice, est saisi de terreur et pousse des cris effroyables. Le poêlon à la bouillie est placé sur une couronne, près d'un vase de nuit, entre la mitre d'un pape et des chandelles fichées dans un morceau de glaise. Il faudrait des volumes pour analyser l'œuvre variée de ce moraliste si profond et si amusant. Quel malheur que ce grand compositeur ait négligé la partie technique de son art et n'ait pas su peindre comme un Téniers, un Terburg ou un Ostade! Nos plaisirs eussent été doublés.

Beaucoup de critiques, même chez les Anglais, montrent pour Flaxman un dédain que nous avons peine à comprendre. Ils affectent de ne voir en lui que le dessinateur des poteries de Wedgwood, et, comme statuaire, ils rabaissent son talent au troisième ordre. Son plus grand mérite, disent-ils, est d'avoir précédé Canova. Ce mérite est rare sans doute, mais Flaxman, que Canova appréciait à sa juste valeur, tout en l'étouffant sous sa gloire et sa popularité, Flaxman a possédé certaines qualités qui manquèrent au statuaire italien. Il comprit plus simplement l'antique et appliqua, avec une aisance infinie, le style le plus grand et le plus fier aux compositions les plus restreintes. Ses magnifiques esquisses affectent toutes le bas-relief. C'est un modèle parfait de composition plastique. Dans l'occasion, l'expression tragique ne lui fit pas non plus défaut. Flaxman est à la fois l'André Chénier et l'Alfieri de la statuaire.

Le génie véritable a, de tout temps, été bien rare. C'est à tort que, de nos jours, la critique s'évertue à fouiller dans les ténèbres du passé pour en tirer quelques célébrités déchues et replacer fastueusement, sur le piédestal d'où le temps les a précipités, des simulacres oubliés. Ses efforts arrivent tout au plus à redonner à de prétendus immortels quelques heures d'une vie factice. Une notice ingénieuse et savante, un paradoxe, quelque brillant qu'il soit, ne feront jamais qu'un homme ordinaire soit un grand homme. Le génie vit par lui-même, et non par le bruit qu'on peut faire autour de lui et à propos de lui. La médiocrité seule a besoin de ces coups de galvanisme pour se grandir et surprendre un moment l'admiration de la foule. Nous réduirons donc de beaucoup la liste de peintres illustres dont Allan Cuningham [1], le Vasari de l'Angleterre, et Horace Walpole [2], le chroniqueur ingénieux des arts, ont fait honneur à leur pays. Si nous ajoutons, en effet, quelques noms à ceux qui précèdent, nous n'aurons oublié aucun de ces peintres *éminents* de l'Angleterre dont les biographies remplissent, avec celles de beaucoup d'autres peintres d'un mérite fort douteux, les cinq volumes d'Allan Cuningham.

Cet historien de l'école anglaise remonte, il est

[1] *The lives of the most eminent british painters and sculptors by Allan Cuningham.*

[2] *Anecdotes de peinture.*

vrai, un peu haut dans ses investigations du passé. Il prétend, par exemple, que, lorsque César débarqua sur les côtes de la Grande-Bretagne, il y trouva les arts en honneur et familiers à ses habitants. Il est vrai que, sans entrer dans aucun détail sur ces époques primitives de l'art, Allan Cuningham passe fort brusquement de l'époque de César à celle de Hogarth, citant seulement, dans l'intervalle, quelques noms qui appartiennent plutôt encore à l'Allemagne et à la Hollande qu'à l'Angleterre, Holbein et Van-Dyck par exemple. A ces inexactitudes près, l'ouvrage de Cuningham est intéressant, mais seulement comme biographie. L'analyse qu'il fait des compositions de ses *illustres* compatriotes est toujours un peu sèche, et l'horizon de sa critique est fort borné. Allan Cuningham traite de l'art isolément, négligeant l'étude des époques où il a fleuri et des circonstances qui peuvent avoir aidé à ses développements. Il ne paraît pas avoir compris qu'un grand peintre doit être autre chose qu'un ouvrier habile, qu'il doit être, en quelque sorte, le miroir moral de son époque, l'interprète éloquent de la pensée religieuse, philosophique ou même politique de la génération contemporaine.

Parmi les artistes dont Allan Cuningham cite les noms avec complaisance, il en est un qui, vers la fin du dernier siècle (1741-1806), a joui, en Angleterre, d'une singulière popularité, et dont aujourd'hui, à la vue de ses compositions, toutes colossales qu'elles

soient, on a peine à s'expliquer le succès ; c'est le peintre d'histoire Barry dont nous voulons parler. Barry a décoré de grandes peintures le local de la Société d'encouragement des beaux-arts à Londres. L'espace recouvert par ses compositions ne comporte pas moins de 114 pieds de longueur sur 12 de haut. Barry, dans sa composition, s'est proposé de mettre en action, au moyen d'épisodes allégoriques, les théories des philosophes qui subordonnaient le bonheur de l'individu et, par suite, la prospérité nationale au développement le plus complet de ses facultés morales. Dans ce but, il a divisé en six compartiments le grand espace qu'il avait à couvrir, et il a rempli chacun de ces compartiments des sujets qu'il a jugés les plus propres à bien exprimer son idée. Ainsi, dans un premier tableau, il a représenté l'homme, dans l'état de nature, en proie à toutes les misères et à toutes les nécessités de la vie, invité, par Orphée, à jouir des bienfaits de l'état de société. Dans le second, l'homme, déjà policé, offre un sacrifice à Cérès et à Bacchus. Dans le troisième, l'artiste nous fait assister aux jeux Olympiques. Dans le quatrième, il déroule à nos yeux le triomphe de la *navigation*, figurée nécessairement par la nymphe de la Tamise. Dans le cinquième, la Société des arts distribue ses encouragements. Dans le sixième enfin, nous sommes transportés dans les champs Élyséens, où les dernières et les plus magnifiques récompenses sont ac-

cordées à l'homme qui s'est illustré par son talent. Le poëme de Barry est, comme on voit, presque tout mythologique; l'exécution ne sauve pas ce que ces allégories ont de vulgaire et de rebattu. L'artiste anglais semble avoir négligé, de propos délibéré, toute étude sérieuse de l'art antique ; sous ce rapport, il est fort inférieur à nos peintres mythologiques du commencement du siècle, à David et à ses disciples ; eux du moins avaient soulevé un coin du voile.

Comme chez les artistes de l'école française du XVIIIe siècle, artistes si singulièrement exaltés par Diderot, qui prêtait à leurs fades conceptions l'éclat de sa brillante imagination, les demi-dieux et les héros de Barry sont tout à fait de fantaisie, souvent même tout à fait anglais. Ses prétendus sauvages ont ramé sur la Tamise ou boxé dans le Strand. Ses blonds coureurs ont chevauché à Hay-Market et à Epsom, et ses déesses à la taille svelte, aux yeux bleus et au long col sont les sœurs puînées d'Edith au col de cygne. A part quelques attributs et quelques ajustements d'une vérité plus ou moins contestable, l'intelligence de l'art grec et de l'antique paraît tout à fait étrangère à l'auteur de ces vastes machines, où tout semble composé ou exécuté de convention, d'après des modèles choisis au hasard dans le monde où il vivait. La science et l'éclat du coloris, l'adresse de l'exécution ne rachètent pas ce que l'ensemble a d'incomplet et de faux. La fougue

splendide d'un Rubens, l'éblouissante richesse d'un Paul Véronèse peuvent seules rendre tolérables ces anachronismes et cette absence d'études. M. Barry est loin de rappeler Rubens ou Paul Véronèse. Il paraît aussi étranger à l'abstraction et à la rigueur allemandes. Son œuvre, en un mot, nous semble inspiré par cette vague et confuse imitation de l'antiquité que les Cignani et les Battoni importèrent du théâtre dans leurs ateliers et qui signale la décadence de l'école italienne.

Il y aurait une curieuse comparaison à établir entre ces peintures de Barry et la grande composition dont M. Paul Delaroche a décoré naguère l'hémicycle de l'école des beaux-arts. Mettant à part tout vain amour-propre national, nous devrons, toutefois, reconnaître que la comparaison serait tout à l'avantage de l'artiste français. La clarté, l'élégance, la convenance et la précision, ces qualités de l'école française, se rencontrent en degré éminent dans le tableau de M. Delaroche, représentant assez fidèle du génie de cette école sous ses faces les plus populaires. M. Barry n'a pas même ce genre de mérite. L'école anglaise de son temps était vouée à l'imitation et manquait d'un caractère qui lui fût propre. Les peintures de M. Barry se ressentent de ces tendances indécises; elles n'ont ni originalité ni accent. La distinction qui certes ne remplace pas le génie, mais qui du moins classe une œuvre, la distinction qui,

plus encore qu'une contestable originalité, a placé si haut l'école allemande contemporaine, la distinction ne relève pas chez lui, comme chez tels peintres de Munich ou de Dusseldorf, l'impropriété des types, la fadeur des allégories, l'obscurité des symboles.

L'art en Angleterre n'ayant pour mobile ni la tradition religieuse, brusquement interrompue par la réforme, ni l'abstraction métaphysique, étrangère à la nation anglaise, tout autrement positive que la nation allemande, l'art a dû surtout sacrifier à la fantaisie et au caprice. Les peintres anglais se sont, en effet, attachés à reproduire soit les chants des poëtes, épopées antiques, drames ou ballades modernes, soit les épisodes de la vie réelle, soit même, à défaut d'autres inspirations, les scènes de la nature inanimée dans leur majestueuse magnificence ou dans leur simplicité native. Abstraction faite de l'idée religieuse commune à tous les peuples de l'Italie, l'art anglais a donc une analogie des plus marquées avec l'art vénitien. Il a dû préférer l'éclat du coloris à la pureté de la forme. Il s'est également soumis aux influences voisines de l'école hollandaise. Avant tout, il a donc été imitateur. Titien, Rubens et Rembrandt sont les trois grands guides de l'école anglaise contemporaine. Les artistes anglais n'ont pu, comme ceux de l'Italie, couvrir d'images consacrées les murs des saints édifices et jeter tour à tour dans l'âme des peuples l'adoration ou la terreur. Ils n'ont point tenté, comme

en Allemagne ; de reproduire l'abstraction métaphysique et de populariser des symboles. Nul rival de Schwanthaler n'a songé, sur les bords de la Tamise, à traduire dans des frises théogoniques les systèmes de panthéisme d'un Schelling. L'histoire du moyen âge, mais surtout l'histoire anecdotique, Shakspeare, les poëtes contemporains, et le spectacle de la nature, ont particulièrement inspiré les peintres de la Grande-Bretagne. Sous ce rapport l'école anglaise s'en est encore tenue à l'imitation. Des deux modes d'imitation que l'art peut se proposer, l'imitation précise ou prosaïque et l'imitation large et poétique, les artistes anglais ont de préférence adopté le dernier. Ceux qui se sont occupés de théorie, comme Reynolds, Hogarth, Westmacott et Howard, se sont accordés, il est vrai, pour recommander l'imitation de l'antique et prêcher les pures doctrines classiques. Mais, quand il s'est agi de produire, les docteurs semblent avoir complétement mis en oubli leurs préceptes rigoureux et n'ont souvent écouté que les caprices de l'imagination la plus fantasque. En peinture, il faut, à l'aide de moyens en apparence fort bornés, non-seulement faire saillir les corps d'une surface plane et donner à chaque objet les dimensions voulues ou la *forme;* il faut encore lui donner la vie, c'est-à-dire la couleur, l'expression et le mouvement. Les artistes anglais n'ont envisagé l'art que sous ce seul et dernier point de vue, et le mépris

pour la forme de quelques-uns, et parfois des plus renommés d'entre eux, est souvent porté si loin, qu'ils s'attachent à reproduire, à exagérer même le mouvement et la vie de leurs personnages, à faire parler leurs yeux, penser leurs fronts, palpiter leurs poitrines, tout en oubliant de donner à leurs membres les proportions de la nature. Par suite d'un laisser-aller analogue, vous les voyez brillamment *toucher* un objet accessoire, forçant le relief de certaines parties, laissant toutes les autres dans le vague et souvent à peine indiquées, ne donnant au cercle qu'un seul arc et un seul rayon, et que deux dimensions au solide.

Cette tendance à l'imitation et ce mépris si prononcé pour la forme et la précision ont condamné l'école anglaise à n'occuper qu'un rang secondaire, quel que fût, d'ailleurs, le mérite des hommes dont elle s'est fait gloire. Si la couleur attire, si l'action attache, la pureté du dessin et la beauté de la forme peuvent seules rendre fidèle; or, depuis quarante ans, que de peintres ont été tour à tour prônés et oubliés par la foule! Le patronage des gens riches, à défaut de celui de l'État, les secondait, l'opinion les exaltait; la plupart ne manquaient ni de puissance d'imagination ni d'énergique originalité, et cependant ils n'ont pu atteindre au premier rang, s'y établir et fixer les sympathies du public. Ce qui leur a manqué, c'est une direction plus rigoureuse au début, c'est

la science du dessin qui ne s'acquiert qu'à force d'observations et d'études; c'est la conscience; c'est la sévérité envers soi-même; ce sont enfin des juges moins distraits ou moins indulgents que ne le sont, d'ordinaire, les critiques anglais.

Hogarth attribuait à une autre cause l'infériorité des artistes ses devanciers et ses contemporains. Il prétendait que, si les Anglais n'avaient pas mieux réussi en peinture, c'était à leur bon sens qu'il fallait attribuer ce peu de succès. Sir Thomas Lawrence s'égayait fort de cette gasconnade de Hogarth, rapportée par Horace Walpole, et nous l'avons entendu discuter d'une manière très-piquante le plus ou moins de vérité de cette tranchante assertion. Il avouait franchement que cet abus du bon sens ne lui paraissait pas avoir laissé de traces bien profondes dans les œuvres; nous l'avions cru sur parole; depuis nous avons pu voir, et nous dirons hautement, qu'aucun des tableaux de l'école anglaise ne nous a paru pécher par excès de bon sens. L'exagération et la bizarrerie prétentieuse nous semblent, au contraire, les défauts les plus saillants des peintres de cette école; et Hogarth lui-même, quand il a voulu sortir de ses compositions familières, donne dans certains travers bien différents de ceux qui proviennent de cette médiocrité raisonnable qui accompagne l'excès de bon sens. Les peintres postérieurs à Hogarth, ceux mêmes qui vers le commencement du siècle relevèrent l'é-

cole anglaise d'une décadence prématurée et qui plus tard, de 1815 à 1830, illustrèrent une époque que les Anglais proclament la grande période de l'art anglais, pèchent surtout par l'absence de ce bon sens si funeste. MM. Wilkie, Martin, Bonington, Fielding, Turner et Lawrence lui-même parmi les peintres, MM. Chantrey, Gibson et Westmacott parmi les statuaires, ont laissé des ouvrages qui vivront; la plupart ont fait preuve de talent extraordinaire et quelquefois de génie. Pourrait-on, néanmoins, citer parmi ces artistes un de ces hommes vraiment complets, un rival des grands peintres qui ont illustré l'Italie ou la France? Non, sans doute; et ce qui a manqué à chacun d'eux, n'est-ce pas surtout cette sage entente de la composition, cette persévérance et cette rigueur dans la recherche de la forme, cette modération dans les moyens, cette profondeur et cette clarté d'interprétation, en un mot cette puissance de raison, qui distinguent les artistes supérieurs des grandes écoles et qui ne sont, après tout, qu'une heureuse application du bon sens à l'art?

En peinture, rien par saut, *nihil per saltum*. Cet axiome fondamental de la doctrine des maîtres italiens ne paraît pas jouir d'un grand crédit auprès des artistes d'outre-mer; ils aiment à procéder par contrastes et par oppositions; tout, chez eux, est heurté : effet, couleur et composition. Les peintres de genre et les paysagistes ont encore exagéré ces défauts de

l'école. MM. Turner, Martin, Constable, Bonington et Danby, peintres essentiellement anglais, et remarquables, chacun, par d'éminentes qualités, n'ont que trop souvent procédé d'après ce système expéditif et cavalier, jetant leurs personnages par groupes à peine indiqués, découpant les noirs sur de grands clairs, posant la couleur par plaques, comme dans une sorte d'ouvrage à facettes, et diaprant leurs toiles de touches heurtées jusqu'à l'insolence. Cet exemple des chefs a été singulièrement préjudiciable au troupeau des imitateurs. Ils ont dû, nécessairement, abuser de la bonne volonté que montrait le public à se contenter d'à peu près, et de l'empressement que mettaient les amateurs à couvrir d'or des esquisses dont le plus grand mérite était de flatter servilement le goût dépravé du moment. En Angleterre, l'engouement et la tyrannie de la mode s'appliquent aux beaux-arts comme à tout; il faut obéir à ses caprices si l'on veut, je ne dirai pas prospérer, mais vivre. Le nouveau style, que l'on a plaisamment appelé le style *éclaboussé*, étant, aujourd'hui, en grande faveur auprès de la foule, l'art, pour un certain nombre d'adeptes, n'a plus été qu'un métier de convention, consistant à étendre, sur une certaine surface de toile, de grandes zones coloriées, formant un fond plus ou moins harmonieux, où il était difficile, sinon impossible, à moins d'être initié, de démêler des formes et un contour. Ces artistes croyaient imiter le faire de Rubens dans ses magni-

fiques esquisses ; mais une énorme distance sépare les compositions les plus informes de ce grand maître, ces débauches d'un grand coloriste, débauches pleines de science et de génie, de ces placages ridicules, de ces barbouillages, tout éblouissants qu'ils paraissent, dont les coryphées de la mode tapissent aujourd'hui les murailles des galeries de *Pall-Mall*, de *Suffolk-Street*, de *Bond-Street*, et même de Sommerset-House.

Si l'on jugeait de la valeur et de la capacité d'un peuple, en *fait d'art*, d'après la quantité des produits, les Anglais mériteraient la palme dans ce genre. Londres, en effet, n'a pas moins de cinq exhibitions annuelles d'ouvrages d'art, trois pour les peintres à l'huile, deux pour les peintres à l'aquarelle [1]. La plus considérable de ces expositions est celle dite de l'Académie royale, qui a lieu, en mai, à *Sommerset-House*. On n'y admet que des ouvrages inédits d'artistes vivants, peintres, dessinateurs, graveurs et statuaires. Une commission, composée de membres de l'Académie royale, est chargée de l'examen, de la réception et du placement des ouvrages présentés. Des plaintes, des récriminations nombreuses ont dû nécessairement s'élever contre cette espèce de jury. Le mécontentement des artistes sacrifiés a fini même par se traduire en actes, et a donné lieu, vers 1805, à l'établissement de l'institution britannique dans Pall-

[1] Les deux expositions des peintures à l'aquarelle (*water colour drawings*) ont lieu, chaque année, en mai.

Mall, et, en 1823, à la suite de nouveaux dissentiments, à la fondation de la société des artistes anglais dans Suffolk-Street. Les nombreux et puissants dissidents, qui prêtèrent leur appui à cette dernière fondation, se sont efforcés, par les développements matériels qu'ils lui ont donnés, de surpasser tout ce qui avait été fait jusqu'alors dans le même genre. Le salon d'exposition, éclairé d'en haut, n'a pas moins de 700 pieds de long, tandis que la galerie de l'Académie royale n'a que 400 pieds, et celle de l'institution britannique, que 330 pieds de développement; mais, comme on est très-facile sur l'admission des ouvrages présentés, et qu'un bureau pour la vente des morceaux exposés a été joint à cet établissement, l'exhibition de Suffolk-Street n'est plus, aujourd'hui, qu'une sorte de grand bazar ouvert aux diverses productions de l'art [1].

Les expositions de Sommerset-House, de Pall-Mall et de Suffolk-Street présentent, en abrégé et d'une manière assez fidèle, la situation de l'école anglaise contemporaine, la plupart des artistes jouissant de quelque renom y envoyant, chaque année, des échantillons de leur savoir-faire.

M. Daniel Maclise a été longtemps le coryphée de ces expositions; c'est le représentant le plus com-

[1] Le prix d'entrée de chacune de ces exhibitions, et même des salles de l'Académie royale, est de 1 schelling; l'exposition de l'Académie royale a produit annuellement jusqu'à 6,000 livres sterling (150,000 francs).

plet de l'école historique anglaise, ou, pour parler plus exactement, de l'école du *genre historique*, car les Anglais n'ont pas de peintres d'histoire, selon l'acception que nous donnons à ces mots. Rien par delà le détroit qui rappelle, même d'une manière éloignée, les *Horaces* de David, le *Brutus* de Lethière, le *Marcus Sextus* de Guérin, la *Mort de César* de M. Court; ou même, dans une sphère différente, l'*Élisabeth* de M. Delaroche, le *Massacre de Scio* de M. Delacroix, ou la *Bataille de Fontenoy* de M. H. Vernet. Les peintres anglais recherchent les détails de l'histoire, ses petits effets, de préférence à ces grandes scènes que beaucoup de nos peintres se sont attachés à reproduire; ou, s'ils font choix de quelqu'un de ces mémorables sujets propres à émouvoir un esprit sérieux et à donner à l'humanité de ces hautes et terribles leçons dont parle l'orateur sacré, ils semblent s'appliquer à le rétrécir et à le réduire aux dimensions bourgeoises de l'anecdote, et cela autant par la manière de concevoir que par la façon dont ils exécutent. Que, par exemple, ils aient à peindre la Mort de Socrate, et vous verrez qu'ils négligeront le côté philosophique du sujet pour s'occuper de la partie matérielle, songeant à reproduire fidèlement le costume, à combiner plus ou moins heureusement les nuances du coloris, et à répandre sur l'ensemble de la composition quelque brillant effet de clair-obscur, plutôt qu'à nous

montrer l'homme et à nous faire lire dans son âme. Ils éblouissent sans toucher.

Je me rappelle un tableau de M. Maclise, que l'on pourrait offrir comme le spécimen le plus complet de la prétendue peinture historique des Anglais. Ce tableau représentait le Vœu du paon (*the Wow of the peacock*), c'est-à-dire le serment que, dans certaines occasions solennelles, les chevaliers prêtaient sur un paon. Cette composition de M. Maclise produisit, lors de son apparition, une sensation extraordinaire et obtint un véritable succès d'enthousiasme. La singularité des attitudes, toujours un peu maniérées, mais ne manquant ni d'une certaine grâce leste et aristocratique, qui n'est cependant pas la noblesse, ni d'une apparence de fierté qui simule l'énergie ; le naturel un peu apprêté des expressions ; la richesse, la variété, la bizarrerie des costumes ; la profusion des accessoires, la recherche, le brillant de l'effet calculé avec cette précision mathématique et rendu avec ces combinaisons de clair-obscur et tous ces procédés familiers aux peintres anglais, qui séduisent au premier aspect, mais qui donnent, à la longue, à leurs compositions les plus vastes l'apparence d'immenses vignettes, tout dans ce tableau devait plaire à un public anglais, dont le goût, les caprices, les préjugés même, en fait d'art, se trouvaient flattés du même coup. Aussi, après la mort de Wilkie, M. Maclise partagea-t-il, avec MM. Haydon, Eastlake et Landseer

les sympathies de la foule, les éloges de la critique et les honneurs de la priorité.

MM. Haydon et Eastlake ont fait tous deux une étude particulière des maîtres de l'école vénitienne. M. Eastlake s'est surtout attaché au Giorgion. Il a emprunté avec assez de bonheur le tour de ses carnations transparentes et dorées, ses costumes riches, et cependant d'une couleur vigoureuse, et propres à faire ressortir l'éclat des chairs, ses fonds de paysage d'un style élevé et si puissamment colorés. M. East lake s'est naturellement attaché à reproduire divers sujets de l'histoire italienne du moyen âge. La *Fuite de Françoise Novello*, seigneur de Padoue, *Gaston de Foix* avant la bataille de Ravenne, et les *Pèlerins apercevant Rome*, sont peut-être ses meilleures productions.

Les études spéciales et approfondies que M. Haydon a faites de la couleur ne l'ont cependant pas entraîné, comme il arrive d'ordinaire, à négliger l'expression et l'action. On a pu même reprocher à cet artiste de les outrer quelquefois en cherchant à les trop bien caractériser. En effet, quand M. Haydon a mis en scène un personnage, il ne s'est pas contenté d'étudier sa vie publique et sa vie privée, il s'est appliqué à le juger. Il veut l'aimer ou le haïr, et l'on reconnaît toujours, à la manière dont le personnage est *individualisé* et à l'énergie de l'expression que le peintre lui a donnée, qu'il ne lui était pas indifférent.

L'intérêt y gagne peut-être, mais la vérité historique n'y trouve pas toujours son compte. Cette critique est surtout applicable à l'un des plus remarquables tableaux de M. Haydon, *Marie, reine d'Écosse*. Cet admirable souvenir de l'école vénitienne comme coloris, intéressant au plus haut degré comme drame, pèche surtout par ce manque d'impartialité historique, défaut commun à toutes les productions de M. Haydon. Ajoutons, maintenant, qu'il est déplorable que des hommes aussi distingués, par leurs talents, que MM. Eastlake et Haydon se laissent si facilement aller à l'imitation.

Il n'a manqué à M. William Hilton, pour se placer à côté de MM. Haydon et Eastlake, et peut-être pour leur être supérieur, qu'un peu plus de confiance en soi-même et un goût moins prononcé pour des sujets quelquefois repoussants. M. Hilton a peint une Édith au col de cygne (*Edith swan necked*), comme M. Horace Vernet ; mais il n'a cherché que le côté terrible et presque dégoûtant du sujet. Il a composé un *Massacre des innocents*, où, songeant plutôt à effrayer qu'à toucher, il s'est encore montré le peintre ingénieux de l'horrible. M. Hilton est du très-petit nombre des peintres anglais qui se sont sérieusement occupés du dessin et qui recherchent la précision. Ayant eu souvent occasion de peindre des sujets religieux pour des églises catholiques, il a dû étudier les maîtres italiens, et l'on s'en aperçoit.

L'Angleterre est peut-être le pays de l'Europe où le goût, je dirai même la passion pour les animaux, a été poussé le plus loin. Que de gens préfèrent leur *terrier* ou leur *lap dog* à leur ami! que d'autres sont plus attachés à un beau cheval qu'à leur maîtresse! Partout on a perfectionné les races; les écuries sont des palais, les basses-cours des objets de luxe, et les bêtes ont des protecteurs officieux et des avocats... qu'elles ne payent pas. Il ne faut donc pas s'étonner si, dans le pays de la *société humaine,* un grand nombre de peintres se sont attachés à représenter l'image de ces intéressantes créatures de préférence à celle de l'homme. Pour le commun des artistes cette branche de l'art a dû nécessairement se spécialiser et tourner à l'industrie. Tel a adopté les chevaux; tel autre, les chats. Parmi les chevaux, l'un ne peint que des chevaux de brasseurs; l'autre ne représente que des chevaux de luxe. Tout ce commerce se fait avec peu de conscience. Quelques artistes, cependant, ont élevé ce genre secondaire jusqu'à la hauteur de l'art. Tels sont MM. David et Cooper. Un homme enfin, M. Edwin Landseer, a su faire preuve d'extrême talent, d'esprit, de génie même, en un mot se montrer grand artiste en ne peignant que des animaux. M. Landseer a donné aux bêtes cette âme qu'on leur avait refusée. C'est le la Fontaine de la peinture. Sur sa toile il fait agir les bêtes comme le fabuliste les fait parler. Il comprend leur caractère, leurs pas-

sions, leurs petits calculs de coquetterie, de gourmandise, de paresse même, et sait exprimer jusqu'aux nuances les plus délicates de leurs sentiments, jusqu'au pathétique de leur silence. On nous assure que plus d'une fois on a vu de bonnes gens s'essuyer les yeux devant son tableau de la *Cane veuve de son canard*. Son magnifique *Chien de Terre-Neuve* (*distinguished member of the human society*) avait cette éloquence d'attitude et d'expression que lui seul a su rencontrer. Il suffisait de contempler un moment ce noble animal, qui méritait si bien le nom que le peintre lui avait donné, pour l'aimer et vouloir le caresser. M. Landseer recherche, du reste, ces sortes de piquantes épigraphes, ces titres ingénieux qui commentent en trois mots le sujet de sa composition. S'il représente le terrible combat que deux cerfs entourés de troupeaux de biches se livrent sur le bord d'un précipice, *non but the brave deserve the fair*, les seuls braves ont droit aux faveurs de la beauté, écrit-il à côté du tableau.

Mais nous venons de nous occuper de M. Landseer et du genre de peinture qu'il cultive un peu hors de tour, entraîné en quelque sorte par le besoin de parler de son talent, qui le place en première ligne. Il est cependant quelques peintres du genre historique que nous devons encore mentionner. Tels sont l'Écossais Harvey, peintre intéressant de *Shakspeare braconnier* et du *Combat de Drumclog;* William Dyce,

qui a tenté de s'élever jusqu'à la grande peinture religieuse; Charles Landseer, peintre de la *Bataille de Langside;* Henry Howard, talent froid et académique, que le caractère de ses compositions savamment calculées et la nature de ses inspirations tout à fait allemandes ont détaché du gros de l'école. *Gentle nymph Sabrina*, l'un de ses meilleurs tableaux, sans être pourtant un chef-d'œuvre, a obtenu ce succès de vogue qu'obtient toujours la correction gracieuse. Comme dessinateur, M. Howard imite Flaxman, mais en l'affadissant, ou en le côtoyant de beaucoup trop près. Nous venons de dire que M. Howard se rapprochait des Allemands; comme eux, il a tenté de ces compositions purement métaphysiques ou symboliques : c'est ainsi, par exemple, qu'à l'aide de personnifications matérielles il a voulu nous donner une représentation peinte de notre système solaire. Dans ce singulier tableau, les planètes, personnifiées et caractérisées à l'aide d'attributs abstraits ou métaphysiques, forment une espèce de ronde autour du soleil, source de lumière où chacune d'elles vient remplir son urne. M. Henry Howard, dans un autre tableau astronomique, le *Berger chaldéen*, nous a montré un pâtre contemplant les étoiles représentées par autant de belles femmes. M. Howard a, en outre, exécuté un grand nombre de compositions tirées du *Paradis perdu* de Milton.

Quand sir Thomas Lawrence mourut, son succes-

seur, Wilkie, se trouvait chef de l'école populaire. Peintre de scènes familières, dans lesquelles il avait su allier l'intérêt le plus vif, la gaieté la plus aimable et la plus touchante, et même une sorte de dignité, aux incidents les plus vulgaires, Wilkie aimait sincèrement son art ; il lui avait consacré sa vie, sacrifié sa santé, et avait vécu fort retiré, entièrement adonné à l'étude et à la méditation. La mode vint le prendre chez lui ; la critique lui prodigua ses avis, et du Goldsmith des peintres voulut faire un Smollett ou un Walter Scott. Wilkie eut peut-être le tort d'écouter ses conseils ; le peintre de *Sancho Pança*, du *Colin Maillard* et de la *Saisie des loyers* tenta de s'élever à la gravité du genre historique, et peignit *Knox* et *Christophe Colomb* [1], et le poëte de *Duncan Grey* et du *Blind-Fiddler* emboucha la trompette héroïque, et voulut chanter à sa manière la victoire de Waterloo et l'entrée de Georges IV à Holyrood-House. Puis, comme sir Thomas Lawrence, Wilkie se fit le peintre des grands seigneurs ; mais cette branche officielle de l'art convenait peu à son talent. Il resta donc fort au-dessous de Lawrence, dont il ne put jamais s'approprier le laisser-aller aristocratique et l'exquise dignité. Trop souvent même, on retrouve quelque chose du caricaturiste jusque dans ses portraits

[1] Christophe Colomb développant ses projets de découvertes dans le couvent de la Rabida, Christophe Colomb est bien convaincu. Ses auditeurs m'ont semblé trop curieux et pas assez incrédules.

des personnes royales. C'est ainsi que son portrait du roi Georges IV, en Highlander, que nous avons vu à Édimbourg, fera toujours naître le sourire, quelque sérieux que Wilkie ait prétendu attribuer au personnage, et quelle que soit la perfection d'exécution des détails du singulier costume dont il l'a revêtu.

Wilkie, poëte de circonstance, a été plus sage ; il a heureusement combiné deux genres et adopté un style héroïque et familier à la fois, dont il a su tirer un merveilleux parti. Ses *Invalides de Chelsea* seraient son chef-d'œuvre, si, dans ce tableau, la noblesse et l'énergie eussent été en raison de l'animation. Toujours est-il que, dans une toile de petite dimension, Wilkie s'est montré à la fois peintre national et peintre ingénieux, sachant allier l'éclat du coloris, la science du dessin et l'expression fine et juste.

Plusieurs personnages de ce tableau sont vivants et vont vous parler. Le vieillard qui écoute la lecture du bulletin de la bataille en mangeant, l'homme qui allonge la tête hors d'une fenêtre pour entendre, et l'invalide assis à droite et vêtu de rouge, rappellent les plus heureuses créations du peintre écossais. Quelques détails laissent, toutefois, à désirer. Les carnations des femmes sont trop blafardes ; les enfants paraissent soufflés, et les contours de la plupart des figures sont trop sèchement accusés. Wilkie, par une affectation de fini extraordinaire, a souvent gâté ses meilleurs tableaux, qui eussent singulièrement

gagné à ce qu'il les laissât à ce qu'il appelait l'*état d'ébauche*.

Ayant fait la part de la critique, nous devons nous empresser d'ajouter qu'il n'est pas un seul personnage de la scène que l'artiste a représentée qui ne soit bien de son pays. Ces hommes carrés et robustes sont de vrais *beef-eaters*; ils ont l'allure un peu guindée et la vivacité tant soit peu roide et gourmée de buveurs d'ale et de porter; en un mot, ils sont bien Anglais.

On pourrait faire un éloge analogue des personnages du tableau de Knox. Ce sont bien là des Écossais, mais plutôt des Écossais de notre temps que des contemporains du farouche réformateur. Le personnage de Knox n'a pas non plus la terrible énergie qu'on est en droit d'exiger. Où donc est ce *chagrin superbe*, cette *indocile curiosité*, cet *esprit de révolte* que l'on devrait rencontrer sur le front, dans l'attitude et dans chacun des gestes d'un tel homme ? Car c'est là une de ces *âmes hautaines* dont s'empare l'esprit de séduction *quand Dieu laisse sortir du puits de l'abîme la fumée qui obscurcit le soleil*.

M. Wilkie, nous le savons, n'avait pas la profondeur de conception d'un Bossuet, et, pour juger un réformateur, n'a pu se placer au même point de vue; cependant sa composition ne manque pas d'une certaine hardiesse pathétique que fait encore ressortir un singulier talent d'exécution, M. Wilkie, cette fois, ayant su s'arrêter à temps.

Ce peintre, dans les dernières années de sa vie, fut le véritable enfant gâté du public. L'apparition de chacun de ses tableaux était un événement national, dont Londres et, par exception, les journaux daignaient longtemps s'occuper, et toujours pour admirer et louer. Nous avons lu tel de ces panégyriques dans lequel on le déclarait supérieur non-seulement à sir Thomas Lawrence, mais à Van-Dyck lui-même dans le portrait, et à Hogarth dans les scènes familières. Wilkie fut, avant tout, un aimable humoriste, plein de tendresse, de grâce joviale, mais il y a de ses meilleures compositions à la terrible et profonde gaieté du peintre de la *Fille de joie*, du *Mariage à la mode* et du *Joueur* toute la distance qui sépare le romancier gracieux, attachant et original du grand faiseur de drames ou du poëte épique, Sterne et Goldsmith de Skakspeare, Swift de Milton.

MM. Turner, Martin, Roberts et Danby, ces peintres si essentiellement anglais et créateurs du genre que l'on a appelé *fantastique*, se placent naturellement à la suite des peintres du genre historique. Tous quatre se sont attachés à reproduire, dans des cadres de moyenne dimension, des compositions colossales, où figurent un nombre infini de personnages, s'occupant plutôt de l'effet saisissant de l'ensemble et de l'étrangeté du premier aspect que de l'agrément et de la pureté des lignes et de la correction des détails. M. John Martin est certainement le

plus original de ces quatre peintres et celui dont les compositions, tout incorrectes qu'elles soient, s'emparent le plus vivement de l'imagination du spectateur. M. Martin, cependant, n'a fait que suivre, en l'élargissant, la route que M. Turner avait ouverte. Quelques tableaux de ce dernier, *Annibal passant les Alpes* et la *Fondation de Carthage*, mais surtout le tableau des *Plaies d'Égypte*, ont dû exercer une puissante influence sur la nature du talent de M. Martin, qui s'efforça seulement de donner plus de grandiose et de poésie à des compositions analogues, en y jetant ce quelque chose de vague et de fantastique plus facile à sentir qu'à définir, qui, cependant, ne rappelle que d'une manière bien éloignée la forte et concise poésie des livres saints.

M. Turner, mort, il y a deux ans, dans sa soixante-seizième année, fut, avant tout, un grand paysagiste. Il s'appuyait plus volontiers que M. Martin sur la nature, et ses tableaux n'ont aucune de ces fautes de proportions, soit dans l'ensemble des groupes, soit dans les personnages pris isolément, qui choquent tant dans ceux de M. Martin. Moins poëte et plus vrai, M. Turner savait peindre, ce que M. Martin a toujours ignoré. Ses tableaux, satisfaisants comme tableaux, sont toujours supérieurs aux gravures qu'on en a faites, surtout ceux de sa jeunesse; car, à la fin de sa carrière, M. Turner s'était jeté dans la bizarrerie et l'affectation; son talent semblait paralysé.

Les tableaux de M. Martin sont toujours inférieurs à ses gravures ; le ton local est lourd et conventionnel, et les détails se confondent dans ces couches de bitume et d'ocre où il les noie.

MM. Roberts et Danby, peintres de talent sans aucun doute, ont cependant un grand tort ; ils imitent. C'est à la suite de M. Martin qu'ils se sont mis. M. Roberts, dans ces dernières années, a cependant échappé à la tyrannie du modèle ; ses vues de Venise, d'Anvers et de Vienne sont des ouvrages fort remarquables.

M. Turner exclusivement paysagiste est de beaucoup supérieur à M. Turner mêlant le paysage et le genre. Il a compris la nature d'une façon naïve et poétique à la fois. A l'imitation de Claude Lorrain, il s'est fait le peintre du calme, de la lumière et de l'espace. Avec plus de précision, de fini dans les premiers plans, et en évitant certains empâtements blafards et crus, il eût pu se placer non loin de cet immortel interprète de la nature ; je parle toujours du Turner d'autrefois, car, nous l'avons dit, vers sa fin, cet artiste peignait de pratique et donnait dans la bizarrerie et la mignardise ; aussi vit-il rapidement décliner son talent ; au moment de sa mort, il se survivait à lui-même.

En Angleterre, on aime la nature, et l'amour qu'on lui porte va jusqu'au respect. Ce respect et cet amour ont gagné peu à peu toutes les classes de la nation.

Le propriétaire du plus petit *cottage* se garderait bien de mutiler le bel arbre jeté sur la pelouse de son jardin, sous prétexte de changer sa forme et de l'embellir; il sait que cet arbre ne doit sa beauté qu'à son ensemble complet et libre; il sait cela confusément peut-être, mais enfin il le sait. Jamais vous ne le verrez, la serpe à la main, corriger les caprices de la nature et mutiler la branche qui s'égare. Kent et Brown, ces grands paysagistes dans leur genre, développèrent et popularisèrent ce goût raisonné pour les beautés de la nature en dessinant les magnifiques parcs qui entourent les habitations de l'aristocratie anglaise. Les hommes qui, chaque jour, avaient sous les yeux de charmants points de vue, de beaux tableaux naturels furent nécessairement difficiles sur les portraits de cette même nature que l'art pouvait leur offrir; ils les voulurent naïfs, sans apprêt, et cependant poétiques. C'est à ces prédilections nationales que l'art du paysage doit, en Angleterre, ses plus précieuses qualités. MM. Turner, Calcott, Lee, Stanfield, Harding, Constable, Fielding, Linnell et bien d'autres que nous pourrions encore nommer ont vraiment compris la nature et l'ont interprétée avec un sentiment poétique des plus rares, mais quelquefois aussi avec trop de largeur, de laisser-aller, et un mépris trop souverain de la partie technique et matérielle de l'art; ils ne s'occupèrent que des grandes masses, négligèrent tout détail, distribuèrent la cou-

leur sur la toile par larges empâtements, que la truelle plutôt que le pinceau semble souvent avoir étendus, tant le coloris est terne, tant l'aspect du tableau est rugueux et lourd. Le technique ou le *métier* fait cependant le charme de certains tableaux, des tableaux de l'école hollandaise par exemple, et ces mêmes paysagistes anglais, dont nous critiquons les défauts comme peintres à l'huile, l'ont poussé à une rare perfection dans leurs peintures à l'aquarelle et doivent au *métier* seul leurs étonnants succès dans ce genre. Pour ma part, je préfère, et de beaucoup, les grandes aquarelles des Turner, des Fielding, des Stanfield et des Harding à leurs peintures à l'huile, trop souvent négligées. Ces artistes, auxquels nous devons joindre MM. Callow, Cattermole, Prout et Glover, ont porté ce genre, en apparence si borné, à une perfection inattendue, et cela au moyen des procédés les plus ingénieux et en même temps les plus chanceux; car, ils l'avouent eux-mêmes, il y a beaucoup de hasard, même dans l'exécution de leurs meilleurs ouvrages. A l'aide d'un habile emploi des frottis de la gouache, ils ont donné à l'aquarelle une solidité qu'elle n'avait pas, et ont accru, s'il est possible, la transparence et la suavité de ses teintes si délicates. Nous savons bien que l'on peut reprocher à quelques-uns de ces artistes, à MM. Turner et Copley Fielding entre autres, une imitation par trop littérale des chefs-d'œuvre de Claude Lorrain, surtout dans ses

couchers de soleil; mais leurs larcins sont si habilement dissimulés et l'assimilation est si parfaite, que l'on oublie et que l'on admire. Il y a loin, sans doute, de ce genre secondaire à la grande peinture; cependant la perfection dans les arts est si rare, qu'il faut savoir l'apprécier partout où elle se rencontre. Le paysage poétique semble, du reste, avoir fait son temps; une école plus positive, et à la tête de laquelle se sont placés MM. Redgrave, Creswick et Anthony, semble, à l'instar des peintres naturalistes français, avoir ramené l'art du paysage à une imitation plus naïve et plus sincère de la réalité. Ce retour au vrai sauvera l'école de sa ruine.

Sir Thomas Lawrence, en mourant à l'apogée de la gloire, de la fortune et du talent, avait laissé à ses successeurs MM. Philips, Pickersgill, Ballantyne, Grant, Eastlake, Hayter et Gordon une rude tâche à remplir. Les deux premiers ont soutenu avec assez de bonheur la gloire de cette école aristocratique, fondée par Reynolds et continuée par Lawrence, leur maître. Peintres de la haute société anglaise, ils ont su, à l'exemple du maître, conserver à chacun de leurs personnages ses mœurs, son port, ses habitudes même, tout en l'entourant de cette sphère de poésie officielle à l'aide de laquelle les peintres de la Grande-Bretagne se sont plu à caractériser ce genre de supériorité sociale que donnent la naissance ou le génie. Les portraits de M. Alexandre de Humboldt et de

l'évêque de Salisbury, par M. Pickersgill, sont, après la collection de personnages qui figurent dans la salle de *Waterloo*, à Windsor, les exemples les plus frappants que nous connaissions de cette manière, exclusive et quelque peu factice, d'exprimer certaines nuances sociales. Les portraits de M. Eastlake, d'un beau coloris vénitien et rappelant toujours Giorgione, sortent de ce moule uniforme; mais, par l'exécution et par l'ajustement un peu affecté des personnages, ils nous reportent trop dans le xv^e siècle. Le beau portrait de M. Wickman fait exception à cette critique. Quant à M. Hayter, le peintre officiel de la reine, la grande réputation dont il jouit nous paraît quelque peu usurpée. M. Gordon est plus positif. M. Hayter serait un charmant peintre d'*annuals*, s'il avait un sentiment juste de la couleur. Malheureusement, on peint faux comme on chante faux; la touche détonne comme la voix, et l'œil est blessé, comme l'oreille, de certaines discordances; ce sont de fausses notes en peinture que M. Hayter ne sait pas ou ne peut pas éviter.

Puisque nous venons de parler des *annuals* ou *keepsakes*, nous ajouterons que les publications de ce genre sont aujourd'hui la grande plaie de l'école de peinture anglaise, qu'ils doivent perdre comme ils ont à peu près perdu la gravure. Les Anglais sont les peintres de l'effet; ils excellent dans tout ce qui exige du calcul et de l'adresse mécanique; mais, ce méca-

nisme, ils l'appliquent aujourd'hui trop uniformément à l'art. Le pays où l'on a su tirer un si merveilleux parti du noir et du blanc, où l'on a poussé la science de l'effet jusqu'aux dernières limites du possible, où l'on pourrait dire de chaque artiste ce qu'un critique ingénieux a dit de Rembrandt, voulant caractériser son talent, *per foramen vidit et pinxit*, ce pays n'est pas destiné à voir fleurir longtemps l'art de la peinture, que le mécanisme envahit comme il a envahi la gravure. A l'instar de l'art chinois, il tend à se spécialiser, à tourner à l'industrie; en faut-il plus pour éteindre, dans le cœur de ceux qui le cultivent, jusqu'à la dernière étincelle du génie?

Des critiques nationaux, effrayés de ces symptômes de la décadence de l'art et de sa vénalité tout industrielle, en ont cherché les causes. Les uns, comme M. Shee, ont cru les trouver dans l'indifférence du gouvernement; d'autres, dans l'absence ou dans la mesquinerie du patronage individuel; ceux-là, enfin, moins patriotes, ont pensé qu'il fallait les attribuer à une sorte d'infirmité naturelle à la nation, qu'ils qualifient presque d'impuissance. A notre avis, le mal n'est pas là. Il est dans la tendance vicieuse que suivent la plupart des artistes, faiseurs de tableaux plutôt que peintres; il est dans cette déplorable faiblesse avec laquelle ils se résignent à accepter un rôle peu digne d'eux. Au lieu de former le goût du

public à force de talent et de le contraindre à venir à eux, ils vont au public, se soumettent à ses caprices passagers et au mauvais goût du moment. On imaginerait difficilement jusqu'à quel point, pour se défaire de leur pacotille annuelle, certains de ces *industriels* se laissent aller à flatter les fantaisies dépravées de la foule. Le mal réside surtout dans les tendances matérialistes de l'époque; ces tendances anéantissent non-seulement le talent et l'art, mais encore la critique, ses principaux organes passant successivement à l'ennemi, et en fait d'art ne s'occupant guère que des arts mécaniques. C'est ainsi que la Revue des arts (*Repertory of arts*, etc.) a tout à fait abandonné les arts du dessin pour ne s'occuper que d'inventions industrielles, de brevets et de machines. Quelques journaux littéraires du second ordre, l'*Athénéum*, le *Court journal*, etc., donnent seuls encore quelques nouvelles des arts, et s'occupent, mais fort superficiellement, des exhibitions annuelles.

Cette manie industrielle, cette activité commerciale qui s'empare d'une nation entière, qu'elle prive de tout loisir, est ce qu'il y a peut-être de plus défavorable au développement des beaux-arts, dont elle assimile les produits à ceux de toute autre industrie. Il arrive un moment où livres et tableaux se font à l'aide de procédés purement mécaniques, et se vendent les uns au poids, les autres à la toise. Les An-

glais en sont venus à peu près là. Un tableau, pour le gros du public et particulièrement pour la classe bourgeoise, n'est plus qu'un objet d'ameublement, qui, tout en remplissant certaines conditions matérielles, comme celles de flatter l'œil par de belles couleurs et d'être entouré d'un beau cadre bien doré, doit être exécuté dans un temps donné et livré au meilleur compte possible [1].

L'art de la gravure, quant aux procédés matériels, a été poussé chez les Anglais, à un rare degré de perfection. Leurs artistes ont donné à leurs moindres ouvrages un charme tout particulier, et quelques-uns, M. Cousins à leur tête, ont su allier de la façon la plus heureuse la manière noire et le travail du burin. Néanmoins, dans cet art comme dans la peinture, l'école anglaise a trop souvent abusé du contraste, et a exagéré outre mesure la fantasmagorie de l'effet. D'autre part, les graveurs, comme les peintres, sont devenus des industriels qui, chaque année, doivent livrer, à époque fixe, un certain nombre de planches,

[1] Écoutons plutôt l'aveu de l'un des premiers critiques anglais : — Un courtier de locations, montrant, il y a quelque temps, une maison à louer à l'un de mes amis, en faisait un éloge magnifique, qu'il acheva dans ces termes : « Ce n'est pas tout, Monsieur ; quand on aura achevé de décorer le salon avec de beaux rideaux rouges et douze beaux tableaux meublants, il n'y en aura pas un pareil dans tout Londres. » Les tableaux lui paraissaient indispensables comme les rideaux rouges. Ce qu'il y a de curieux, c'est que M. Bulwer considère cette production de tableaux *meublants* comme un moyen légitime d'encourager l'art et d'en répandre le goût.

largement rétribuées et qui sont destinées à l'illustration des *keepsakes* et des *annuals*. Si l'école persistait dans cette voie fâcheuse, deux mots suffiraient bientôt pour caractériser le talent de ses maîtres les plus à la mode : mécanisme et fantaisie.

Que l'on s'étonne, maintenant, de la rapide décadence de l'art dans ces dix dernières années. L'aveuglement de la critique, qui partage ces travers du jour, qu'elle devrait combattre, qui flatte le mauvais goût régnant, s'il prospère, et qui songe, avant tout, à caresser l'amour-propre national, achèvera sa ruine. Au lieu de répéter aux artistes de Londres qu'en dépit des rivalités de Paris et de Munich ils ont porté l'art tout aussi haut qu'ailleurs, et de citer comme preuve de cette supériorité *artistique* le grand nombre de peintres [1] et le prix élevé que se payent leurs tableaux, la critique remplirait plus noblement la haute mission qu'elle s'est attribuée, et se montrerait vraiment fidèle à ses devoirs, en combattant la pernicieuse influence du matérialisme régnant et en exhortant les artistes à secouer le joug funeste de la mode. Il faudrait que ceux qui se constituent leurs juges fussent francs avec eux, et que, tout compatriotes, tout Anglais qu'ils sont, ils reconnussent leurs défauts et ne craignissent pas de les leur montrer. Un

[1] M. Raczynski a calculé que, dans l'année 1838, mille artistes anglais avaient exposé trois mille cent quatre-vingt-deux ouvrages d'art, et cela dans Londres seulement.

des plus grands génies des temps modernes l'a proclamé du haut de la chaire : « Les mauvais succès sont les seuls maîtres qui peuvent nous reprendre utilement. » Dans l'intérêt de l'homme de talent lui-même, il faut donc savoir mettre le doigt sur ses imperfections, au lieu de les voiler complaisamment. « Les plus expérimentés font des fautes capitales, » ajoutait le grand orateur ; cette pensée adoucira toujours suffisamment les blessures de l'amour-propre, si aisément cicatrisées.

« Essayez de rabaisser le génie, il se relèvera comme un géant ; tentez de l'écraser, il se montrera un dieu. » Ces paroles de M. le professeur Haydon, dont nous avons apprécié les ouvrages, et que cite complaisamment M. Bulwer, adversaire déclaré des influences académiques, doivent rendre la critique plus confiante et lui ôter tout vain scrupule, certaine qu'elle est de ne porter de coups mortels qu'à la médiocrité.

Maintenant, en admettant, d'un côté, une critique franche et forte, qui ne ménage pas les vérités nécessaires, et de la part des artistes le parti bien pris de secouer la tyrannie de la mode et de remonter aux grands principes, c'est-à-dire à l'étude des beaux modèles de l'antiquité et des grandes écoles modernes, et à l'étude de la nature, existe-t-il, pour l'école anglaise, de véritables éléments d'un grand succès ? Si l'on faisait de la réussite dans les arts une question

absolue de latitude et de climat, nous répondrions négativement ; mais cette influence du climat, les Hollandais l'ont fait mentir. Malgré leurs brouillards et en dépit du tempérament phlegmatique des individus, ils ont eu de grands peintres, complets et originaux dans leur genre. Pourquoi l'Angleterre contemporaine n'en aurait-elle pas qui pussent rivaliser avec eux plus victorieusement encore que les Reynolds, les West, et même Wilkie, Martin, Turner et Lawrence ?

Par leurs mœurs sérieuses et prudentes, par leur apparence de force et de santé, par la prédominance du tempérament athlétique chez le plus grand nombre des individus, d'où provient, sans doute, ce reste de respect pour la force physique que l'on rencontre même dans les classes supérieures de la société, les Anglais sont plus près que nous de la nature et du beau idéal, tel que le comprenaient les anciens. La physionomie du peuple manque, sans doute, de cette expression vive et intelligente qui distingue leurs voisins du continent, et qui caractérise si nettement les peuples de l'Italie ; mais, en revanche, on rencontre chez eux, à chaque pas, des femmes qui, par leur air de grandeur et d'énergie calme, rappellent la Niobé ou la Pallas de Velletri ; des jeunes gens qui, par leur puissante stature, l'expression régulière et douce de leurs traits, nous font penser au Méléagre. En Angleterre, la beauté des enfants et des adolescents a quel-

que chose d'inimaginable et presque de surnaturel. La pureté angélique des contours de leurs visages, la régularité de leurs traits, l'éclat éblouissant de leur teint, que, grâce à l'admirable transparence de la peau, une rougeur vraiment divine colore à la moindre émotion, l'expression de candeur et d'innocence de leurs beaux yeux bleus que voilent de longs cils recourbés, toutes ces perfections de détail concourant au plus gracieux ensemble sont pour l'étranger, surpris, autant de sujets d'admiration et presque de reconnaissance. Que l'apparence de la méditation, ou, si l'on aime mieux, cet air pensif commun aux enfants du Nord, se combine avec ces éléments de beauté singulière, et l'on arrive à une sorte de perfection idéale, que le fameux portrait de sir Thomas Lawrence, le *jeune Lambton*, ne nous révéla qu'imparfaitement il y a vingt et quelques années. Cette rare perfection de la forme n'est-elle pas une des conditions les plus favorables au développement de l'art véritable, dont elle sert si puissamment les inspirations? Il nous semble qu'elle doit singulièrement favoriser la découverte de ce beau idéal, propre aux nations septentrionales, que la *Strawberry-Girl* de Reynolds et le portrait du *jeune Lambton* de Lawrence nous ont fait, en quelque sorte, pressentir. C'est dans cette voie nouvelle que l'école anglaise contemporaine, renonçant à ce laisser-aller facile et à l'affèterie qui la perdent, devrait s'engager. Une

fois dans le bon chemin, la volonté de réussir et l'esprit de suite, ces qualités caractéristiques de la nation, viendraient à son aide et lui garantiraient d'éclatants succès. Que tant d'hommes de talent, doués, comme praticiens et coloristes, de si séduisantes qualités, au lieu de se lancer dans d'aventureuses combinaisons d'effet et de s'attacher à une puérile imitation des écoles italiennes, espagnoles ou flamandes, regardent attentivement autour d'eux et combinent le résultat de leurs observations ou l'étude de la nature avec l'étude de l'antique et des grands modèles, et nous leur prédisons une gloire moins bruyante peut-être, mais plus durable que celle que dispensent si facilement leurs journaux et la mode.

Nous pourrions adresser aux sculpteurs des conseils analogues; nous pourrions leur recommander, avant tout, de se défier de la banalité qui, chez les Anglais, semble envahir cette branche de l'art.

La statuaire est soumise à des règles plus positives que la peinture; les défauts de proportion y sont plus choquants, et l'à peu près n'y est pas toléré. Les statuaires anglais, ne pouvant se permettre les mêmes licences que les peintres, ont, sans doute, comme école, un caractère moins original et moins tranché, et leurs productions rentrent, pour la plupart, dans le moule commun aux autres écoles européennes. M. Nollekins, auteur du Tombeau d'une jeune femme morte en couche, des bustes de Fox, de Pitt, de

Canning et de toutes les célébrités de son temps, suivit, vers le commencement du siècle, le mouvement que Flaxman avait imprimé à l'école. M. Nollekins est l'auteur de plusieurs statues dans le style antique; mais ses Vénus, ses nymphes et ses déesses manquent absolument de ce caractère de naïveté et de grandeur qui distingue les moindres productions du grand artiste à la suite duquel il s'était mis. MM. Chantrey, Gibson, Campbell, Westmacot et Baily ont suivi les mêmes errements. M. Chantrey, que son fameux groupe d'*Enfants endormis* de la chapelle de Lichfield et sa belle statue de lady L. Russel, ces monuments funéraires d'un style si simple et si touchant, placèrent, du premier coup, à la tête de l'école anglaise, possède toutes les qualités d'un grand statuaire; mais, soit qu'il ait accepté des travaux trop nombreux, soit que la fougue de son tempérament et l'activité de son esprit l'entraînent au delà des bornes et ne lui permettent pas de terminer ses ouvrages, ceux qu'il a produits en dernier lieu, tombeaux, groupes, statues et bustes, nous ont paru inachevés, souvent même dégrossis à peine par les praticiens. M. Gibson, qui a débuté par être sculpteur en bois, qui, depuis, a étudié l'antique dans les galeries de Rome, et qui s'essaye aujourd'hui dans la statuaire polychrome, est plus consciencieux et plus châtié que M. Chantrey; mais il n'a pas sa verve. Quelques critiques anglais l'ont,

néanmoins, proclamé le premier des statuaires nationaux ; M. Gibson n'a, cependant, de national que le nom. Ses procédés, comme artiste, sont tout italiens. Émule un peu froid des Bartolini et des Ténérani, il nous paraît avoir donné dans le défaut commun aux statuaires de l'école de Canova. Il cherche la grâce dans la rondeur des formes, et fait résider la majesté dans la froideur, je dirais presque dans l'insignifiance de la ligne.

La plupart des autres statuaires dont nous venons de citer les noms, et en général tous les statuaires de l'école anglaise, ne sont guère que des faiseurs de bustes plus ou moins habiles ; s'ils entreprennent une statue, il est plus que probable que cette statue sera encore un portrait : la manie du portrait s'est emparée de l'Angleterre, où chaque citoyen veut avoir son image reproduite sur la toile ou avec le marbre. M. Baily, qui débuta par un beau groupe d'une femme endormie, tenant un enfant qu'elle presse sur son sein, est le plus en vogue de ces faiseurs de portraits. Il a tenté d'élever le genre jusqu'à la hauteur d'œuvres monumentales. On nous assure que les statues colossales de sir Pultney Malcom et de M. Astley Cooper, qu'il vient d'achever, ont atteint le but qu'il s'était honorablement proposé. Nous le souhaitons. M. Baily paraît avoir hérité de la popularité de M. Chantrey ; espérons qu'il évitera le déplorable abus du talent auquel cet artiste s'est abandonné. Nous ferons la même

recommandation à MM. Stephens et Marshall, statuaires distingués.

Nous ne dirons qu'un seul mot de l'architecture chez les Anglais : c'est qu'il est incroyable que, dans un pays où l'on alloue jusqu'à 1 million sterling (25 millions de francs) pour la construction d'un édifice, cet art soit tombé à l'état d'entreprise et de métier où nous le voyons aujourd'hui. Nous concevrions encore que, obéissant au matérialisme de l'époque, les architectes aient pu souvent sacrifier la grandeur et l'élévation du style à la *convenance;* mais cette convenance elle-même ne se retrouve nulle part, pas plus dans les édifices religieux du style pointu (*pointed style*) que dans les maisons particulières en carton-brique, ou que dans ces *villa* couronnées de créneaux et flanquées de bastions et de tourelles du genre crénelé (*castellated style*). M. Bulwer a fort bien dit, en raillant, que tous ces édifices mesquins qui bordent les énormes rues de Londres et qu'on croirait tous coupés par le milieu semblent consacrés à Saint-Denis après sa décapitation. Cette critique peut être juste; mais que répondre aux architectes qui rejettent ce manque de proportion si choquant sur le vice et la pauvreté des matériaux? « Vous voulez ajouter un attique à votre jolie maison à colonnes, disait l'un d'eux, je le veux bien; mais je ne puis plus répondre de la solidité; d'un jour à l'autre, la maison pourra crouler. »

Londres est peut-être la ville où l'on a le plus bâti depuis un demi-siècle et ou, proportion gardée, on ait fait le moins de choses vraiment grandes. M. Barry, l'architecte du nouveau palais du parlement, a-t-il mené sa grande entreprise à heureuse fin et a-t-il su réunir, dans ce monument national par excellence, ces conditions de convenance, de solidité et d'élégance auxquelles ses confrères de Londres ont dû renoncer de gré ou de force? Nous n'oserions trop l'affirmer. M. Barry a, il est vrai, sagement écarté ce faux style grec, si mal à propos introduit en Angleterre par le fameux Stuart. Il s'est, avant tout, inspiré de monuments nationaux depuis le temps des Saxons jusqu'au XVI^e siècle, et il a assez heureusement allié la légèreté du gothique à la solidité et à la régularité florentines, sans rentrer absolument dans le vieux style anglais dit des *Tudor*. A l'exemple de quelques-uns des architectes d'Édimbourg, il a abandonné les errements de l'école moderne pour reprendre la tradition de l'art où Inigo Jones et les grands architectes du XVI^e siècle l'avaient laissée; mais pourquoi ne s'est-il pas affranchi plus complétement encore des souvenirs du passé, et n'a-t-il pas donné plus librement carrière à son imagination? Les architectes de l'autre côté du détroit ont-ils donc renoncé à toute invention, et là, comme ailleurs, l'art si noble qu'ils professent n'est-il voué qu'à l'imitation?

Un ingénieux écrivain, M. Waagen, directeur du musée de Berlin, assure, dans un ouvrage qu'il a publié sur la situation des beaux-arts en Angleterre, que l'unique cause de l'infériorité des écoles d'architecture et de peinture de la Grande-Bretagne, c'est d'avoir commencé par où les autres ont fini, c'est-à-dire par une trop grande liberté d'exécution, et de n'avoir jamais su être précises. Cette observation de M. Waagen nous paraît fondée. Quelques jeunes peintres anglais semblent eux-mêmes avoir reconnu sa justesse. Mais cette école, qualifiée de *préraphaélite*, et dont les sectateurs les plus éminents, tels que MM. Brown, Hunt, Collins et Millais, se considèrent, peut-être trop ambitieusement, comme les seuls hommes d'avenir, nous paraît, à nous, beaucoup trop préoccupée du passé. Analogues des *puristes* italiens, des *nazaréens* allemands et de nos peintres *néo-chrétiens*, ils veulent faire remonter le fleuve à sa source, et reporter l'art à l'époque qui précéda Raphaël. A ceux-là, comme aux artistes italiens, allemands ou français qui donnent dans les mêmes erreurs, nous répéterons encore une fois : Au lieu de vous livrer à l'étude exclusive des vieux maîtres des premières époques, consultez la nature, étudiez l'antique, et par-dessus tout évitez l'imitation trop directe et l'à peu près.

---

## VIII.

### LES ARTS EN ÉCOSSE. EXHIBITION D'ÉDIMBOURG.

On a remarqué, avec raison, que souvent les arts avaient fleuri au milieu des guerres et des troubles politiques : on a élevé cet accident en système, et parce que chez des peuples que le commerce avait enrichis une agitation passagère et de grands désastres n'avaient pu arrêter la séve vigoureuse du génie, on a prétendu que ces troubles et que ces désastres étaient nécessaires à son parfait développement. C'est un arbre, a-t-on dit, qui, pour atteindre à toute sa hauteur, a besoin d'être battu de la tempête.

Si cet axiome était complétement exact, jamais les arts n'auraient brillé de plus de splendeur qu'en Écosse, car jamais pays ne fut plus profondément remué par les dissensions intestines, et ne vit ses citoyens plus constamment les armes à la main; mais, pour que ces calamités soient profitables aux beaux-arts, il faut que le pays sur lequel elles viennent à fondre soit riche et puissant. Pour que l'arbre croisse en dépit de ces orages, il faut que le sol soit fertile.

Or, jusque vers le milieu du dernier siècle, jamais pays ne fut plus misérable que l'Écosse; de longues guerres avaient épuisé toutes ses ressources, et, comme il n'y avait ni commerce, ni manufactures, ni grandes villes, ses habitants avaient trop à faire pour se procurer le nécessaire, pour qu'ils pussent songer à se donner les jouissances du luxe et, par conséquent, celles des arts, qui ne sont, après tout, qu'un ingénieux emploi du superflu.

Les Écossais n'avaient donc cultivé que ceux qui ont une utilité positive et présente, ceux qu'il faut classer, en quelque sorte, au nombre des besoins, comme l'architecture et l'art de travailler les métaux. Les progrès de l'architecture furent surtout rapides en Écosse, mais seulement de l'architecture religieuse. Dès le XII^e et le XIII^e siècles, elle atteint déjà à la perfection. C'est alors que s'élèvent les chapelles d'Holyrood, de Roslin, et les abbayes de Melrose et de Dryburg, ces chefs-d'œuvre de l'architecture gothique. A la fin du XIII^e siècle, l'art semble être arrivé à son apogée; il tend même à décliner. La cathédrale de Glascow est de cette époque; il y a loin de cette architecture pesante et tourmentée à la légèreté et à la délicatesse des monuments des siècles précédents. Remarquons aussi qu'en Écosse l'architecture était plutôt une importation qu'un art indigène. Les grands architectes qui élevaient ces édifices étaient venus du dehors. Robert Bruce,

le premier, les avait appelés dans le pays. En construisant l'abbaye de Kilvinning, en 1140, ils introduisirent dans la contrée les rites des francs-maçons. Il résulte aussi d'une inscription recueillie par Grose, sur l'un des murs de Melrose-Abbey, que l'architecte de ce charmant édifice était originaire de Paris.

Jusque vers la fin du XVII^e siècle, l'Écosse n'avait pas eu de peintres, car on ne peut donner ce nom aux artistes qui décoraient de plates enluminures les murailles de ses églises. Georges Jameson, élève de Rubens, et auquel on a fait beaucoup d'honneur en l'appelant le Van-Dyck écossais, fut le premier qui cultiva, dans le pays, l'art du portrait. Il peignait à l'huile et à la miniature. Jameson fit le portrait de Charles I^er. Il composait aussi des sujets de sainteté; mais, avant son arrivée en Écosse, les puritains avaient fermé les églises et proscrit les images; il ne put donc tirer profit de son talent. Jameson mourut en 1644, après avoir répandu ses ouvrages dans toute l'Écosse. C'est un coloriste habile, mais un peu vulgaire. Il imite tour à tour Rubens et Van-Dyck, dont il n'est en quelque sorte que le pâle reflet. La seule de ses peintures qui ait un cachet d'originalité et de nationalité, ce sont ses Sibylles d'Aberdeen, qu'il dessina d'après les plus célèbres beautés de cette ville.

Jameson avait enseigné son art à son beau-frère

Alexandre. Celui-ci, après la mort de Jameson, continua sa manière. Le meilleur de ses portraits est celui de sir Georges Mackensie, avocat du roi, en grand costume. Il y a du Van-Dyck dans cette peinture. On voit plusieurs beaux portraits de ces deux frères dans les galeries du collége d'Aberdeen et du château de Glammis, ce musée le plus complet des antiquités écossaises.

Le vieux Scougal succéda à ces artistes. Il florissait sous Charles II et Jacques II, et, comme ses prédécesseurs, il ne peignit guère que des portraits. Il n'y a pas de grande famille en Écosse qui, dans les galeries de ses châteaux, ne possède un ou deux grands portraits du vieux Scougal. Ce peintre eut pour contemporain et rival l'Espagnol Corrudes. Ce dernier n'a pas laissé d'ouvrage qui s'élève au-dessus du médiocre.

Ce fut vers cette époque que Jacques, duc d'Argyle, faisant réparer le palais et la chapelle d'Holyrood, fit venir à Édimbourg de Witt, peintre flamand qui jouissait d'une grande réputation. De Witt peignit, dans la galerie du nord du château, cette suite de rois d'Écosse que l'on y voit encore. La plupart de ces portraits sont exécrables et ne sont curieux ni sous le rapport de l'art ni sous le rapport historique. C'est de la fantaisie commune grossièrement exprimée.

Après le départ de de Witt, le jeune Scougal fut

le seul artiste de quelque mérite qu'on put citer en Écosse ; il travaillait après la révolution de 1688. L'art, pour lui, ne fut qu'un métier à l'aide duquel il fit fortune.

L'édit de Nantes amena, en Écosse, vers la même époque (1685), un Français qui s'appelait Nicolas Hude, et qui avait été le directeur de l'Académie de peinture, en France. C'était un imitateur assez habile de Rubens. Le duc de Queensberry fut son protecteur, et l'on voit encore plusieurs de ses ouvrages dans le château de Drumlanrig, résidence de ce grand seigneur. Nicolas Huda mourut néanmoins dans la misère. Cet exemple aurait dégoûté ces peintres nomades, s'ils n'eussent fait un calcul assez juste. L'Écosse, se disaient-ils, renferme un grand nombre de familles féodales, dont les principaux personnages tiennent à ajouter leur image à la suite des images de leurs ancêtres. C'est un besoin et, en quelque sorte, un devoir de vanité à satisfaire, et c'était sur ce besoin et ce devoir qu'ils spéculaient. Mais le pays était si misérable, que souvent ces calculs les trompaient, les grands seigneurs ne pouvant toujours les payer ou les payant mal. Jean de Medina, peintre hispano-flamand, succéda donc au Français Nicolas Hude. Ce fut encore un duc de Queensberry qui lui servit de patron ; il le fit même créer chevalier. Jean de Medina, néanmoins, se vit forcé de renoncer à la peinture historique, que jusqu'alors il avait cultivée, et

de peindre des portraits comme ses prédécesseurs. Il mourut en 1714. On voit sa tombe dans le cimetière des Grey-Friars.

L'union, si longtemps repoussée par l'Écosse, commença l'ère de sa prospérité. L'union, cependant, n'amena pas d'amélioration bien sensible dans les arts du dessin. Les peintres se multiplièrent, mais leurs ouvrages furent peut-être plus médiocres encore que ceux des artistes qui les avaient précédés. Le portrait, l'histoire, le paysage historique et le paysage proprement dit furent cultivés par ces peintres. William Aikman, ami du poëte Allan Ramsay, qui avait visité l'Italie; Richard Wait, Georges Marshall, John Alexander, héritier et successeur du Van-Dyck écossais; Allan Ramsay, fils du poëte, et James Norrie, sont les plus renommés de ces artistes et ceux qui ont laissé le plus grand nombre d'ouvrages.

Deux peintres français, Delacour et Pavillon, apportèrent avec eux, dans le cours du dernier siècle, le mauvais goût qui régnait alors dans leur pays. Les deux Runciman, Gavin Hamilton et David Allan, qui avaient étudié sous eux, ne tardèrent pas à les effacer et à les faire oublier; vers le même temps, en 1753, une Académie de peinture avait été fondée à Glascow. L'Écosse avait donc devancé l'Angleterre sur ce point. Sommerset-House ne fut ouvert, en effet, que vers 1768.

En 1775, Édimbourg voulut avoir aussi son Académie de dessin. Runciman (Alexandre) en fut le fondateur et le directeur jusqu'à sa mort, qui arriva en 1785; cette Académie, il faut le dire, était surtout consacrée au dessin d'ornement pour les étoffes et les manufactures.

Vers la fin du dernier siècle, sir Joshua Reynolds tenait, à Londres, le sceptre de la peinture. Sir Joshua vécut magnifiquement comme Rubens, qu'il imitait, recevant chez lui la meilleure société de Londres, c'est-à-dire l'aristocratie et les savants, tenant un grand état de maison et secourant ses confrères pauvres. Sir Joshua Reynolds fut un érudit en peinture; ses discours lui font honneur par le bon sens surtout, et même, à ce que les Anglais assurent, par le style, qui nous a paru un peu trop raisonnable. Reynolds, homme du monde aimable et recherché, avait surtout un merveilleux savoir-faire. Comme Lawrence, son héritier en ligne directe, il saisissait l'action et l'expression au vol, et peignait la pensée et le caractère du personnage qui posait devant lui. Ses portraits sont des ouvrages historiques, et ses ouvrages historiques proprement dits sont de très-faibles productions. Reynolds fit de malheureuses applications de la chimie à la peinture; les moyens qu'il avait employés pour rendre son coloris plus durable ont été la cause de sa rapide destruction. Aujourd'hui la plupart de ses tableaux ne sont plus

que blancs, noirs et violets. Sir Joshua laissa, à sa mort, une fortune de 50,000 livres.

L'influence de ce chef de l'école anglaise ne pouvait manquer à se faire sentir en Écosse : les deux pays, depuis longtemps, n'en formaient plus qu'un. La plupart des peintres de talent qui ont paru à Édimbourg sont de son école ou de l'école de Benjamin West, son successeur dans la peinture historique.

L'école écossaise se regardait, d'ailleurs, comme la succursale modeste de l'école anglaise. Lors de la nomination à la place de directeur de l'Académie de dessin d'Édimbourg, à la mort de M. Allan, les concurrents à cette place s'en rapportèrent à la décision de M. West, président de l'Académie royale de Londres. M. West désigna M. John Graham, homme de talent, qui, comme David en France, voulut restaurer, dans son pays, l'école antique. Ses tentatives furent sans succès, car la plupart de ses élèves, les peintres en vogue du moment, ne sont rien moins que grecs ou romains. David Wilkie, la gloire de la peinture familière et de la peinture héroï-comique, Alexandre Fraser et André Wilson, qui lui succéda, comme directeur de l'Académie de dessin, en janvier 1818, sont les plus distingués de ces élèves.

Peu satisfaits de leur Académie de dessin, dont les statuts étaient trop restreints, et qui n'avait pour but, après tout, que d'appliquer l'art aux manufactures, les artistes écossais avaient voulu, dès 1791,

fonder, à Édimbourg, une Académie de beaux-arts; mais, jusqu'en 1826, les diverses tentatives faites à ce sujet furent sans succès. A cette époque, une première exposition des ouvrages des artistes vivants eut lieu dans le joli bâtiment de l'institution royale, construit, à l'est du jardin de Prince's-Street, sur l'extrémité nord du *Mound*. Soixante-sept artistes exposèrent deux cent soixante-quatre peintures et dix-huit ouvrages de sculpture. Le succès de cette première exposition décida enfin l'établissement d'une Académie des beaux-arts. Les frais en sont faits par le produit des billets d'entrée, qui, bon an mal an, s'élève à 600 ou 700 livres sterling. Nous allons étudier, avec quelques détails, la plus complète de ces expositions que nous ayons vue. Cette appréciation des diverses manières et des talents divers des artistes écossais, qui presque tous y ont figuré, peut seule nous faire bien connaître l'état actuel des arts en Écosse.

Cette appréciation n'est pas dépourvue d'intérêt. Depuis un demi-siècle, l'Écosse est en travail. Elle a produit deux ou trois écrivains de génie; elle veut maintenant avoir de grands artistes. Longtemps en arrière du reste de l'Europe, et par sa position septentrionale et par les mœurs sauvages et belliqueuses de ses habitants, elle aspire, aujourd'hui, à se placer à la tête de la civilisation. Sous les rapports du bien-être, des institutions libérales, des fondations indus-

trielles et raisonnables, le rang qu'elle occupe parmi les peuples de l'Europe est certainement bien voisin du premier. Sous les rapports intellectuels, quelques-uns de ses écrivains ont une supériorité incontestée, ses philosophes font école, ses critiques ont été longtemps sans rivaux ; mais ses artistes, peintres, architectes, sculpteurs, quels qu'aient été leurs efforts, n'ont pu encore se placer au même niveau.

Laissons de côté la raison du climat, que, d'ailleurs, d'autres peuples, les Hollandais, par exemple, ont fait mentir, et nous aurons peine à trouver les motifs de cette infériorité.

En effet, les encouragements, et surtout le travail, le plus puissant des stimulants dans les arts, n'ont jamais manqué à ces artistes. Les architectes écossais ont eu, depuis un tiers de siècle, deux grandes villes à bâtir, Édimbourg et Glascow, deux villes ornées d'un nombre infini de palais, d'églises et d'édifices publics ; les sculpteurs ont décoré ces édifices de bas-reliefs et de statues ; si les temples leur sont fermés, une opulente aristocratie paye à grand prix les tableaux des peintres de quelque talent. Il y a plus, Édimbourg a son Académie de sculpture et de peinture, et, ce qui n'existe pas dans d'autres villes plus importantes, un palais des beaux-arts, construit depuis peu, est spécialement consacré aux exhibitions annuelles des artistes écossais. Ces encouragements n'ont pas été sans résultat : l'Écosse ne manque pas

d'hommes de talent ; mais elle en est encore à attendre un grand architecte, un grand sculpteur, un grand peintre.

L'imitation, qui perd tout, en est peut-être la cause. La plupart des édifices d'Édimbourg ne sont, en effet, que des copies. Les architectes de cette ville refont, les uns le Parthénon, les autres Holy-Rood et Melrose-Abbey. La ville elle-même, dans son ensemble, n'aspire qu'à être la copie d'Athènes ; ne soyons donc pas surpris de voir les peintres et les sculpteurs voués aussi à l'imitation. Cette tendance à l'imitation et l'absence d'originalité qui en résulte nous donneront peut-être la clef de la médiocrité de la plupart des artistes d'un pays où, d'ailleurs, l'intelligence est si développée.

L'ensemble matériel de l'exhibition écossaise de cette année est à peu près le même que celui d'une exposition du Louvre, mais sur une échelle infiniment plus restreinte, et avec une apparence de *comfort* inconnue de l'autre côté de la Manche. Ce comfort se fait ressentir jusque dans les moindres détails. A la porte du palais, un bon Écossais, affublé d'une sorte de costume de bedeau, rouge et bleu, avec tricorne, reçoit votre canne ou votre parapluie, sans exiger l'ignoble rétribution des 10 centimes. Dans l'intérieur, d'invisibles calorifères répandent une chaleur douce et égale. Vous foulez aux pieds de moelleux tapis. De larges sofas sont placés au centre de la salle,

et de là, assis à l'aise, vous pouvez voir encore les tableaux, au lieu de leur tourner le dos, comme ailleurs. Il y a plus, on a placé, aux deux bouts du salon principal, de grandes tables revêtues de tapis rouges, auxquelles on peut se placer si on a une note à prendre ou un souvenir à fixer.

Le palais des arts est petit, mais d'une heureuse distribution; il se compose d'une salle octogone éclairée d'en haut par un vitrage, et d'une grande salle longitudinale et carrée éclairée aussi d'en haut par des glaces dépolies, qui *assourdissent* peut-être un peu trop la lumière. Ces salles peuvent contenir quatre à cinq cents tableaux, ce qui serait plus que suffisant pour une ville comme Édimbourg (quelque féconds que soient les *Apelles de cette moderne Athènes*), si une justice rigoureuse présidait aux admissions ou aux refus; mais ici, comme ailleurs, comme partout, on accuse les juges de partialité.

En entrant dans ces salons et en jetant un premier coup d'œil autour de moi, je pus me croire un moment transporté dans l'une des salles de nos expositions parisiennes; car, sous les rapports non plus du comfort, mais de l'art, le premier aspect est le même.

Des toiles de toutes les grandeurs, tableaux historiques, tableaux de genre, paysages, portraits, intérieurs, tapissent, du haut en bas, les murailles de la salle, et sont, comme aux galeries du Louvre, couronnées par une guirlande de portraits en bustes, aux

physionomies plus ou moins divertissantes. Ce sont les notabilités bourgeoises de la capitale et des bourgades du Mid-Lothian. Comme au Louvre, vous voyez réunies toutes les expressions, toutes les variétés, toutes les dimensions de la face humaine; toutes les nuances de laideur ou de beauté, de distinction ou de ridicule; toutes les conditions, depuis la jeune lady écossaise, aristocratique, grimaçante, minaudière, diaprée de papillons, de bluets, couverte d'hermine, de dentelles, empanachée comme un coursier de bataille, jusqu'à l'épaisse face de son *grocer* ou de son *baker*, endimanché et mollement accoudé dans un grand fauteuil, avec son livre de comptes devant lui. Vous y voyez, en outre, tous les âges, depuis l'enfant à la mamelle, avec sa nourrice *nubienne*, jusqu'au vieillard décrépit, consommé dans les affaires ou dans la politique; toutes les corpulences, depuis l'*incroyable* d'Édimbourg, serré dans une redingote qui s'arrête à un pied du genou, et dont le pantalon à immenses carreaux sculpte chaque muscle ou plutôt chaque os, jusqu'au robuste et colossal *highlander*, dont les dents longues et blanches, la face enluminée et les cheveux d'un blond ardent décèlent l'origine montagnarde : tout cela, comme à Paris, est entremêlé de figures de femmes plus ou moins laides, plus ou moins grotesquement parées, avec écharpes, bonnets, chapeaux de formes bizarres, qui ne peuvent, je crois, se trouver que de ce côté de la Manche,

au milieu desquelles brille, de temps à autre, il est vrai, quelqu'une de ces jolies figures aux doux yeux, au cou de cygne, à la svelte, élégante et gracieuse tournure, beauté tout immatérielle, toute nationale, qu'on ne rencontre guère non plus que lorsqu'on a franchi le détroit.

Après les femmes, les jeunes gens font nombre, et sont à peu près aussi prétentieux et aussi ridicules. Celui-ci, à l'air sombre et byronien, s'appuie sur une tête de mort ; celui-là a un gros livre ouvert devant lui ; ses yeux sont attachés au ciel ; il est en extase, il médite. Un autre, la main sur la hanche gauche, la jambe droite en avant, vous regarde fixement, comme s'il allait vous défier. Plusieurs ont le lorgnon ancré à l'œil, pour se donner un air impertinent ; un plus grand nombre, des lunettes sur le nez, pour se donner un air grave ; trois ou quatre, enfin, caressent leur *terrier*, leur *grey hound* ou leur *spaniel* favori. Tout cela est entremêlé de *highlanders* en grand costume (le *highlander* remplace ici le garde national de Paris, et avec avantage, j'en conviens ; de lairds courant le renard ou bien au repos de chasse, appuyés sur le fusil, le carnier plein de gibier ; de révérends en rabats, à la mine puritaine et allongée ; de sœurs entrelacées dans des bouquets d'hortensia en guirlandes, jouant avec leur adorable *lap dog*, ou présentant le serpolet et le thym à leur lapin, blanc comme la neige ; de grands tableaux de familles, mais de fa-

milles anglaises, c'est-à-dire composées de je ne sais combien de fils et de filles, avec ânes, poneys, etc.; d'enfants, de quatre ans au plus, armés jusqu'aux dents, le pistolet et le poignard au côté, et le sabre au poing. Le tout est garni, dans les interstices, de portraits de chevaux pies, bais, isabelles; d'un certain nombre de têtes de chiens soigneusement étudiées, qui, par leur air de vivacité et d'intelligence, font honte aux humains, leurs voisins. Ce sont des portraits d'êtres bien chers à leurs maîtresses, des portraits qui, pour elles, à un certain âge, tiennent lieu du portrait du mari ou de l'amant, que l'original a remplacé dans leurs affections. Par tout ce qui précède, on voit que je n'ai pas eu tort de dire que, en masse, l'exposition d'Édimbourg ressemblait à celle de Paris.

Venons maintenant au détail de l'exhibition. Elle se compose de quatre cents tableaux à l'huile ou dessins à l'aquarelle, et de vingt-quatre morceaux de sculpture. Ces ouvrages sont fournis par cent cinquante-cinq artistes, académiciens, amateurs, parmi lesquels on compte quelques peintres de Londres, mais en petit nombre.

Ce qui frappe d'abord, en entrant dans les salles de l'exhibition écossaise, c'est, comme nous l'avons dit tout à l'heure, l'absence d'originalité; c'est ce besoin qu'ont tant d'artistes, gens de talent la plupart, de suivre la mode, de se plier à un *convenu*, de s'en-

rôler sous l'une des trois ou quatre bannières plantées à chaque coin de l'Europe.

Ce besoin d'*imiter le voisin* est une des plus grandes misères de cette époque, qui prône tant sa hardiesse intellectuelle. On l'imite en tout, dans ses lois, dans ses usages, dans ses livres. A peine ose-t-on sentir à sa manière, encore moins vivre et penser. Vivre et penser à sa manière! pousser son char hors des *railways* qui emportent les autres! n'est-ce pas une impardonnable audace, un crime de *lèse convenable*, un *manque d'usage?* Le convenable est un uniforme qu'il faut prendre, bon gré, mal gré, pour plaire à la foule, uniforme terne où brillent quelques fausses paillettes, et que n'a point orné la main splendide et capricieuse du génie. Mais la foule le veut ainsi, et la foule forme l'opinion, l'opinion reine du monde!

C'est une reine fort sotte, à mon avis, qui n'a que des sujets, ou plutôt des esclaves, plus sots qu'elle, et que, cependant, soit humaine infirmité, soit vice de nature, les plus beaux génies, les caractères les plus énergiques, les âmes les plus grandes n'ont que trop la faiblesse d'adorer. On s'attelle à son char, on prend la mode pour plaire, et un beau jour l'opinion, qui est plus femme encore qu'elle n'est reine, a un caprice, et vous sacrifie; la mode change et vous laisse là. Ce que vous avez fait pour captiver les uns ne plaît pas aux autres, que gouverne une autre opinion et que règle une autre mode; le talent que l'on a pro-

digué pour éblouir un moment, les riches facultés qu'on a follement dépensées ne se retrouvent plus; comme un courtisan disgracié, on est effrayé de se trouver dans la solitude et l'isolement, avec un passé flétri et un avenir perdu.

C'est sur cet avenir, cependant, qu'il faut compter avant tout; c'est pour lui que tout noble cœur doit battre, et que toute grande et belle intelligence doit travailler; car cet avenir est impérissable. Mais, pour conquérir l'avenir, il faut s'inquiéter peu du présent, prendre en pitié l'opinion d'un jour, et n'avoir surtout, pour ce qu'on est convenu d'appeler *la mode*, qu'un dédain égal à son néant.

Dans les arts comme dans les lettres, comme dans toutes les routes ouvertes à l'intelligence, avant de plaire aux autres, il faut être soi, plaire à son cœur, et se satisfaire soi-même. Si la foule s'émerveille devant un *à peu près*, et qu'on sente qu'on peut faire mieux que cet à peu près, il faut faire mieux. Ces demi-triomphes ont perdu plus de beaux génies qu'un complet insuccès. On fait halte à mi-chemin de la perfection, et un beau jour on est effrayé du temps et du terrain que l'on a perdus. Mais alors il est trop tard. Cette perfection qu'on a dédaignée nous dédaigne.

Le plus facile des moyens de plaire vite, de plaire sur-le-champ, c'est de faire comme celui qui plaît déjà, c'est-à-dire d'imiter. Je ne crois pas, certainement, qu'on doive condamner absolument l'imitation.

Il y a plus, je la crois nécessaire quelquefois ; mais je veux qu'on imite avec l'idée de faire mieux, comme Velasquez, Murillo et les maîtres de l'école espagnole ont imité les Italiens et Van-Dyck, et non pas qu'on fasse comme celui qui plaît, pour plaire comme lui.

Malheureusement, telle est la faiblesse dominante de l'époque. A Édimbourg comme à Paris, à Londres comme à Rome, à Munich comme à Saint-Pétersbourg, si vous visitez une exposition moderne, vous retrouverez inévitablement la présence d'un certain nombre d'écoles, c'est-à-dire de façons de sentir et d'exprimer la nature, toujours à peu près les mêmes.

Qui dit *école* dit, les trois quarts du temps, parti pris, imitation, convention, médiocrité.

Cependant, comme en tout l'absolu mène à l'absurde, nous reconnaîtrons que certaines traditions doivent être suivies, certains procédés et certaines leçons admis, certains préceptes écoutés, surtout pour ce qui est relatif à la partie matérielle de l'art, au technique et à la couleur [1]. C'est là seulement que l'école est permise. Loin d'arrêter l'essor du génie, elle l'aide, en le débarrassant de l'ennui des tâtonnements et de la recherche des moyens. C'est en se conformant à ce système que les Vénitiens, tous coloristes, et presque tous d'après le même procédé, ont tant produit et ont produit, chacun, des œu-

[1] Ce mot pris dans son acception toute matérielle, bien entendu.

vres si diverses, si originales. Les Flamands, aussi, se sont soumis à un procédé uniforme quant à la couleur, procédé employé, certainement, avec plus ou moins de finesse, selon l'artiste, mais qui donne un air de famille aux compositions les plus diverses, aux manières les plus opposées.

Cette concession au *parti pris* et à l'école, quant à la couleur, est la seule que nous croyons raisonnable. Les autres parties constitutives de l'art, la composition, le dessin, la forme, sont en dehors de l'école. Chacun doit sentir un sujet à sa manière et l'exprimer à sa manière. A quel procédé, en effet, soumettre *la ligne*, si fugitive, si capricieuse, si difficile à saisir, la forme, toujours mobile et toujours nouvelle? L'homme qui se permettrait de dire : Vous dessinerez, vous modèlerez de telle manière, serait aussi ridicule que celui qui vous dirait : Vous verrez de telle manière, au lieu de vous dire : Vous verrez ce qui est. Il ne doit plus être question, aujourd'hui, de ce *correct convenu*. Les proportions sont telles que la nature les a faites; et, si elles ne sont pas toujours belles, elles sont toujours rigoureusement correctes. Rendez-les donc telles qu'elles sont, et vous serez corrects. Choisissez-les belles (car nous ne sommes pas de ceux qui proscrivent le choix), et rendez-les telles, et vous serez vrais et vous serez beaux.

Dans nos expositions françaises, pendant vingt ans, on a fait du *nu* d'après David, du *nu correct*,

comme on l'entendait alors, c'est-à-dire soumis à certaines règles mathématiques, comme celle des sept têtes. On était correctement faux et correctement ennuyeux; tous les tableaux du temps se ressemblaient : c'était de la statuaire peinte.

Dans les expositions anglaises, il se passe aujourd'hui quelque chose d'analogue. Chaque peintre de genre veut peindre comme Wilkie; chaque peintre de portrait veut peindre comme Lawrence. Wilkie est le peintre de l'expression et du mouvement; on exagère donc l'expression et le mouvement. Lawrence a peint les habitudes du corps, le regard, et presque la parole, mais, dédaigneux de la forme rigoureuse, il s'est rarement inquiété de mettre une tête parfaitement sur les épaules, ou de faire sentir un bras dans la manche d'un habit. Nous avouons que les peintres qui marchent à sa suite et appartiennent à son école font de louables efforts pour peindre *la vie;* mais nous leur demanderons si l'exemple de Lawrence peut les autoriser à tordre le cou à tous leurs modèles, et à ne peindre que des manchots, comme ils font trop souvent.

Voilà cependant où conduisent l'école et le parti pris sur la forme. D'une part, on se condamne à ne peindre que des bas-reliefs; de l'autre, on arrive à estropier ses personnages. Soyez donc vrais, soyez donc naturels avant tout; car, hors le naturel et la vérité, point de salut!

Les hommes qui s'occupent de l'art de la peinture ont pu se diviser, de tout temps, en *maniéristes* et en *naturalistes* :

Les maniéristes, ceux qui ont un parti pris sur la couleur et sur la forme, qui sacrifient à la convention, et qui mettent dans leurs compositions plus d'imagination que de vérité;

Les naturalistes, qui n'ont guère de parti pris, qui ont horreur de la convention, et qui mettent dans leurs ouvrages plus de vérité que d'imagination.

Toutes les écoles, toutes les coteries, toutes les sectes et toutes les subdivisions de sectes viennent inévitablement se ranger sous l'une ou l'autre de ces divisions.

Il faudrait ne pas être encore à l'*a b c* de l'art et de la critique pour s'étonner de retrouver toujours en présence les adeptes de l'un ou de l'autre système, ces systèmes étant les seuls possibles; mais ce qui nous émerveille et ce qui nous afflige, c'est de les rencontrer à Édimbourg avec les mêmes uniformes, agitant les mêmes bannières, poussant le même cri de ralliement qu'à Paris et dans le reste de l'Europe.

Du côté des maniéristes, en effet, vous retrouvez une école qui en est encore à copier l'antique, une autre qui est folle du moyen âge, une autre qui fait de la poésie avec des costumes, s'inquiétant peu de l'expression; une autre pour laquelle l'expression est tout; une autre qui, en désespoir d'arriver à l'origi-

nalité et à la nouveauté avec des procédés ordinaires et avec la nature vivante, s'égare dans les régions du fantastique et qui peint des rêves. A ce compte, les peintres chinois sont les premiers maniéristes du monde, eux qui s'appliquent, avant tout, à ressembler le moins qu'ils peuvent à la nature. A Pékin, plus on s'éloigne du vrai, plus on approche de la perfection. Bien des peintres de Paris feraient fortune à Pékin.

Dans la famille des naturalistes, nous rencontrons d'aussi nombreuses *variétés ;* ceux-ci copient Cimabué, ceux-là des fresques du Campo-Santo. En voici qui ont pris la loupe d'Albert Durer, et qui n'oublient ni un pli de la peau, ni une verrue imperceptible, ni un cheveu de la tête de leur modèle. D'autres se proclament hautement *naïfs ;* et, dans leur naïveté, ils s'inquiètent moins d'être vrais que d'être neufs ; ils cherchent l'inculte, comme si la nature n'avait rien achevé, et ils arrivent au bizarre et au prétentieux par l'affectation de la simplicité. Vous qui vous prétendez naturalistes, si vous voulez être vraiment dignes de ce nom, imitez la nature, mais avec soin et raisonnement. Soyez vrais sans servilité, sages sans impuissance, retenus avec énergie, précis sans sécheresse, calculateurs, mais sans convention, et alors mériterez-vous peut-être ce titre de peintres de la nature, qu'usurpe trop souvent la froide et minutieuse médiocrité.

Dans l'exhibition des peintres d'Édimbourg et, en général, dans toutes les exhibitions anglaises, les *maniéristes* dominent, et il ne peut guère en être autrement sur le sol classique de la vignette. Les toiles les plus remarquables sont de puissantes vignettes, admirables de manière et d'effet. On caresse les moindres accessoires, on pose plus ou moins bizarrement les personnages, on leur donne un à peu près d'expression plus ou moins vraie, et, si on termine à ravir les étoffes, les vêtements, les broderies, on néglige les chairs, et on oublie presque totalement les pieds et les mains. Cette manière plaît à la foule, qu'elle n'étonne pas, et de laquelle elle se fait comprendre sans grands efforts d'intelligence. A Paris, elle a fait la fortune de plus d'un artiste à la mode.

L'effet *piquant*, comme on dit; la vérité et le précieux des détails; quelque chose d'achevé, mais d'un peu restreint, même dans la dimension de leurs toiles, qui ne dépassent guère la dimension des tableaux de chevalet; l'absence totale de ce style large qui distingue les Italiens et les Espagnols dans le choix du sujet, dans l'ensemble de l'exécution et de l'effet; le joli à la place du beau, le neuf et le curieux à la place du vrai, telles sont les qualités et tels sont les défauts qui distinguent les artistes écossais les plus en renom, tels que MM. Harvey, Fraser, Ducan et Dyce.

Ce dernier a quelque chose de cette largeur de composition et d'effet qui manque à la plupart des peintres écossais. Il est, de plus, vraiment naturaliste, et, pour se placer au premier rang, il ne lui a manqué qu'un peu d'énergie, et surtout un coloris plus éclatant. Son tableau de *Francesca de Rimini* tient certainement à l'école naturaliste par la simplicité de la composition, le naturel et la naïveté des poses, par je ne sais quel ensemble mélancolique qui vient du cœur et que l'art ne donne pas. On y trouve la nature poétisée par l'expression; mais pourquoi la couleur en est-elle si faible? pourquoi cette teinte froide, bleuâtre, blafarde, qui ne peut rappeler, en aucune façon, la couleur chaude et embrasée de l'atmosphère d'Italie, même le soir? Ce ciel violâtre, c'est plutôt un ciel d'Écosse dans l'un des longs crépuscules du mois de juin, quand, à onze heures de la nuit, on peut lire couramment une lettre; mais ce n'est pas là le ciel de Rimini. Francesca n'est peut-être pas non plus assez jeune, et le baiser la pâlit trop, bien qu'en pareille occasion un peu de pâleur soit vraie et aille à ravir. Gianconnito sent peut-être aussi par trop le mélodrame, quoiqu'il y ait une énergie vraie dans la façon dont il s'appuie sur la rampe, maîtrisant sa furie, et avant de frapper... attendant... pour être bien sûr de son fait, comme les jaloux aiment toujours à l'être. Du reste, belle et grande simplicité dans l'ensemble de cette composition, dont les

personnages ont le mérite, assez rare dans ce pays, de n'être pas de race lilliputienne.

Quoique le ciel y invite peu, comme nous l'avons dit, Paolo ne manque pas d'ardeur; il a déjà pris un baiser, il en veut un second; il l'aura, mais avec la mort, car le poignard du jaloux est déjà près de son cœur. Francesca est bien palpitante, bien pleine de ce divin tremblement d'amour et de cet abandon que Dante a peints d'un seul trait :

> La bocca mi baciò tutto tremante;
> Galeotto fù il libro...

Le livre s'échappe admirablement de ses mains, qui l'oublient, car ses lèvres et son cœur vivent seuls; peut-être, cependant, a-t-elle un peu trop cette conscience de la faute que le poëte lui refuse! Son hésitation le laisserait croire, et, quels que soient son émotion et le laisser-aller de sa pose, ses lèvres ne semblent pas assez impatientes de se coller aux lèvres de Paolo, comme elles le furent, j'en jugerais par Dante!

MM. Christie et Charles Lee tiennent tous deux aussi à l'école naturaliste; ils cherchent la naïveté, mais ils ne l'ont pas encore trouvée. En effet, M. Christie, dans son tableau de la *Lecture du défi de sir Andrew Aguecheck* (Shakspeare, Douzième Nuit), a poussé la naïveté jusqu'à la manière; ses héros sont tourmentés à force d'être simples; du

reste, c'est de la vérité anglaise au superlatif, car ses figures n'ont pu être prises qu'à Londres ou à Édimbourg. *Shyloch désappointé*, du même artiste, décèle plus de science. J'ai rencontré certainement, dans la Cité, le vieux coquin d'usurier qui a servi de modèle à M. Christie. M. Charles Lee est faible, bien faible, après MM. Harvey, Fraser, Dyce et autres. Ses têtes, la pose de ses personnages, tout est cherché ; mais on voit clair à travers les chairs diaphanes de ses figures, et puis rien n'est peint dans ses tableaux. A peine ose-t-il frotter sa toile. Aussi quelle fadeur ! Du reste, ses types sont bien anglais, et il ressemble, en cela, à tous les naturalistes, qui, nécessairement, copient la nature qu'ils voient.

Édimbourg a aussi quelques représentants de cette petite église romaine que je ne saurais trop dans quelle classe ranger, et qui, chaque année, expédient, de la vieille capitale des arts, dans la moderne Athènes, des capucins, des bandits, des pâtres vêtus de peaux de brebis, des pifferari, et de ces fortes Italiennes, aux robustes appas, aux yeux de feu, aux joues de brique, au-sein et aux bras couleur de cuivre, inquiétantes pour leurs adorateurs, qui ont, certes, besoin d'un mâle courage ; car, si de beaux yeux sont beaucoup, à mon avis ce n'est pas tout. M. Schnetz, M. Robert, M. Bodinier, on vous vole ; ce sont vos modèles que l'on copie, ce sont vos tableaux qu'on refait. J'avais vu, l'an dernier, à Paris,

un *Ave Maria*, dans la campagne de Rome, de M. Bodinier, je crois; je le retrouve ici : chien, moutons, buffles et pâtre agenouillé, tout y est; seulement le ciel est moins enflammé, l'horizon moins bleu. C'est à M. William Simson, l'apôtre le plus zélé de l'école italico-écossaise, que nous devons ce chef-d'œuvre et une dizaine d'autres du même genre; car cette école est féconde comme toutes celles qui s'inquiètent peu de l'originalité, qui imitent et qui copient. Se dispenser d'avoir de l'imagination, c'est un grand travail de moins. M. Lauder a peint des pifferari; M. John Ballantyne, des enfants italiens, etc. M. Lauder, du reste, est un homme de talent; il a su, lui, rester Anglais, en peignant, à Rome, sa *Penserosa*. Cette femme, moitié Romaine, moitié Anglaise, mélange charmant de deux natures, de deux beautés si diverses, est ravissante; elle rêve et fait rêver. Ses yeux sont de ceux qu'on n'oublie pas.

L'école de la vieille Allemagne, dite résurrectioniste, a, comme l'école italienne moderne, son disciple fanatique, procédant de Pérugin et de Van-Eyck; dessinant sèchement pour être précis, pauvrement pour être vrai; peignant platement, comme peignaient les décorateurs de Campo-Santo, Buffalmacco, Orcagna, Gozzoli, comme peignirent depuis Lucas de Leyde, Albert Durer, Raphaël lui-même dans ses premiers temps. Cet Allemand, c'est M. David Scott, qui, bien que de l'Académie écossaise, a

longtemps suivi la route qu'il a prise, sans devenir un Van-Eyck. Son *Abbé de Misrule* n'est qu'un pastiche qui, faisant abstraction de la fraîcheur des couleurs, paraît plutôt dater de 1537 que de 1837. C'est la folie la plus amusante que j'aie encore vue dans ce genre, où cependant on en a fait de bonnes. Il y a, du même M. Scott, un *Judas trahissant le Christ* qui semble un morceau d'un tableau byzantin volé à Constantinople. C'est de la peinture bise, traitée à l'emporte-pièce. Les personnages de cette scène semblent autant de découpures enluminées et collées sur la toile. Quant à la chair, à la vie, à cette naïve grandeur des vieux maîtres, il n'en faut pas parler : l'air manque absolument; c'est sans doute sa rareté qui a rendu ce pauvre Judas et ce méchant Pierre, l'un si violet, l'autre si blafard.

Malgré les brouillards qui l'enveloppent, peut-être même à cause de ces brouillards qui donnent de la latitude à l'effet, le sol de l'Écosse, comme celui de l'Angleterre, est favorable au paysage ; aussi les paysagistes font-ils nombre à Édimbourg. En première ligne, nous placerons M. Nicholson, auteur des vues du Fifeshire. Ce peintre est naturaliste à la façon de Constable, c'est-à-dire qu'il rend la nature vue au premier aspect. Il choisit de préférence les sites ouverts, les plages lointaines et étendues, et dans ses cadres nains il y a tout un pays. M. Nicholson sait peindre l'air, la lumière et l'espace; qu'il se déve-

loppé dans un champ plus vaste, et de rares succès l'attendent. M. Nicholson réunit, en effet, toutes les qualités qui, à notre avis, peuvent faire un grand paysagiste : aimer la nature, voir juste, sentir la couleur, être vrai sans minutie et plaire sans trop mentir. M. André Wilson procède aussi de l'imitation de la nature; mais il la serre de moins près dans l'ensemble de ses tableaux, et l'oublie tout à fait dans ses premiers plans. Sa *Vue de Gênes*, prise de la batterie de la Cava, étincelle d'une manière un peu jaunâtre sans doute, mais ruisselante. Il y a du Claude Lorrain dans ce soleil, et l'ensemble du tableau nous rappelle ces grandes aquarelles des Fielding, imitateurs aussi de Claude Lorrain.

Vient ensuite M. Thomson (John), qui peint l'Écosse de prédilection, mais qui la voit avec l'œil du Poussin et qui perd en vérité ce qu'il gagne en ce qu'on appelle *style*. La *Vue du Ben Blaffen*, dans l'île de Skye, ne manque pas de grandeur. Les eaux sombres de ces baies solitaires qui s'enfoncent entre les montagnes sont belles et sauvages. Il y a de l'analogie entre le talent de M. Mac-Culloch et celui de M. John Thomson. M. Mac-Culloch se résigne cependant quelquefois à copier la nature telle qu'elle est; mais, soit qu'il fasse du style, soit qu'il reproduise la réalité, il perd presque toujours la vérité en outrant l'harmonie. MM. John Wilson, Mac-Neil, Mac-Lay peignent tous la nature écossaise, qu'ils ren-

dent plus ou moins heureusement. M. James Stevenson est poëte à sa manière, et sa vue fantastique et violâtre d'Édimbourg au soleil couchant rappelle, avec une vérité un peu outrée, l'un des bizarres effets de la brumeuse atmosphère d'Écosse. N'oublions pas la trinité féminine des Masmyth, Anne, Charlotte et Jane, toutes trois filles de peintre, toutes trois peintres, et toutes trois d'un certain mérite; mentionnons, en passant, M. P. W. Makensie, qui s'inspire des Métamorphoses d'Ovide, et qui copie Claude Lorrain; et terminons par un mot sur les peintres de portrait.

C'est par la peinture de portrait qu'en Écosse, comme probablement partout, l'art du dessin a débuté. Jameson (Alexandre) et le vieux Scougal furent les premiers qui la cultivèrent sur une terre ingrate jusqu'alors. Aujourd'hui cette terre est singulièrement féconde. Ces vieux peintres ont laissé une succession disputée entre bien des héritiers, à en juger par la cohorte compacte des portraitistes, qui ont fait invasion dans les salles de l'exhibition d'Édimbourg. Lawrence les a presque tous enrôlés sous sa bannière, Lawrence, ce Van-Dyck en négligé, ce grand peintre de l'expression et du modelé, ce poëte de la physionomie humaine, qui, avec des portraits placés à côté les uns des autres, dans l'une des vastes salles du vieux palais de Windsor, a su fonder un monument impérissable comme l'esprit de nationa-

lité et comme l'orgueil britannique. Les portraitistes d'Édimbourg, ses élèves, même ceux que l'opinion place au premier rang, sont encore loin du maître.

En terminant cette étude un peu détaillée peut-être et en résumant l'ensemble de nos observations, nous verrons que l'Écosse, qui, dans la poésie et les lettres, a produit, depuis un demi-siècle, deux hommes de génie, Burns et Scott, ne manque pas d'étoffe pour faire un grand peintre. Si les artistes de mérite dont nous avons apprécié le talent voulaient oublier qu'il y a une France, une Italie, une Allemagne, et être Écossais comme Burns et Scott l'ont été, nous leur prédirions un bel avenir. Que manque-t-il, en effet, à ces hommes d'un vrai talent, MM. Harvey, Fraser, Duncan, Dyce, pour arriver aux points culminants de l'art? une seule chose : l'originalité, la volonté d'être *eux*, d'être *nationaux* comme le furent les Italiens, les Espagnols et les Flamands même. Au lieu de chercher à être Italiens, Espagnols ou Flamands, pourquoi eux, Écossais, ne formeraient-ils pas une école écossaise? Qu'ils se méfient donc de l'esprit d'imitation qui règne d'un bout de l'Europe à l'autre. L'imitation semble d'abord légère à l'artiste ; elle l'aide à ses premiers pas, et finit par l'éreinter à la longue.

Le peuple d'Écosse a gardé jusqu'à nos jours les couleurs et le costume de ses ancêtres, qu'il garde

aussi le tour d'esprit vif et original qui les distinguait, et que ses peintres l'appliquent à leurs compositions. J'aime à voir encore aujourd'hui ces femmes, ces filles, ces enfants d'Écosse tout bariolés de tartans et d'étoffes à carreaux, ces hommes portant le plaid ou la toque nationale comme au temps de Bruce et de Douglas le Noir. Que ses artistes méprisent aussi les modes des autres nations, qu'ils soient eux dans leurs arts, comme leurs compatriotes le sont dans leurs vêtements. Leur sol est brumeux et rude, mais il est fort et pittoresque ; l'arbre de la peinture peut y croître, y déployer ses rameaux et s'y couvrir des fleurs les plus magnifiques. Alimenté par ce sol, où il aura pris racine, ses fruits seront plus savoureux que des fruits cueillis verts sur une terre étrangère, apportés à grand'peine et mûris à l'ombre. Ils auront le goût du terroir que ceux-là n'ont pas. Mais, si le démon de l'imitation possède plus longtemps ces hommes de talent, ils sont perdus ! Ils plairont au vulgaire, à qui la médiocrité facile plaît toujours ; les vrais juges, ceux qui voient de haut, ceux que l'imitation ne satisfait pas et que dégoûte l'à peu près, ceux-là les répudieront. Leurs revues, leurs journaux, leurs petites coteries nationales les exalteront comme autant de Raphaël, de Van-Dyck, de Rubens ; ils ne seront que les parodistes de ces maîtres !

---

## IX.

### UN COUP D'OEIL SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE.

§ 1er.

Dans les pages qui vont suivre, et qui terminent cette étude sur l'art antique et sur l'art moderne, nous ne nous proposons, en aucune façon, de donner une histoire complète des beaux-arts en France. Le livre que nous publions aujourd'hui ne doit être considéré que comme une sorte d'introduction développée à cette histoire, dont nous avons réuni les matériaux, à laquelle nous consacrons tous nos instants de loisir, et que, s'il plaît à Dieu, nous présenterons quelque jour au public avec les développemens qu'elle comporte.

Aujourd'hui nous ne voulons offrir à nos lecteurs qu'une sorte d'état de situation de l'art en France, qu'un compte rendu sommaire des dernières évolutions de notre école, cette héritière la plus directe

des grandes écoles de la Grèce, de l'Italie, de l'Allemagne et des Flandres.

Cette situation n'est peut-être pas aussi prospère qu'elle pourrait l'être, et le génie français n'a pas encore tenu tout ce qu'il promettait. De 1815 à 1854, la France et les nations européennes ont joui d'une de ces paix prolongées, rares dans les annales de l'humanité, et que les peuples n'apprécient que lorsque l'heure des épreuves est venue. Bien que cette paix ait été trop souvent troublée à l'intérieur par des incidents révolutionnaires, les mœurs se sont adoucies, mais, en s'amollissant, les caractères ont perdu de leur ressort ; l'énergie s'est réfugiée chez quelques hommes dédaignés ou sacrifiés, qui, dans l'occasion, ont déployé, pour détruire, une puissance de volonté étrangère à ceux qui voulaient conserver. Les arts, ce luxe de l'intelligence, ont dû mettre à profit ce long intervalle de repos; mais là aussi le mal s'est montré à côté du bien. Dans ces trente dernières années, les artistes habiles, les gens de talent se sont singulièrement multipliés ; quelques hommes éminents se sont même révélés : nous sommes loin, cependant, de ces époques privilégiées où tous les grands artistes comme les grands écrivains semblent s'être donné rendez-vous, telles que la fin du XVI^e siècle pour les arts, et le commencement du XVII^e pour les lettres. Reconnaissons, néanmoins, que naguère, au milieu d'une crise redoutable, quand l'avenir était

enveloppé d'une obscurité fatale, quand les cœurs les plus résolus se troublaient et craignaient de voir périr, dans un commun naufrage, la société et la civilisation, les arts n'ont pas fait défaut et ne se sont pas manqué à eux-mêmes. Ce symptôme eût suffi alors pour nous rassurer. Si la littérature est l'expression de la société, les arts sont le dernier mot de la civilisation et l'indice le plus certain de la vitalité d'un peuple. Ce n'est pas quand l'arbre va périr que la séve monte avec tant d'ardeur.

Ce goût des arts, qui tend chaque jour à se généraliser, sera un des caractères les plus frappants de notre époque. Jamais, peut-être, leur action n'a été plus marquée, plus étendue; jamais ceux qui les cultivent n'ont été plus nombreux, plus zélés, plus habiles; jamais leurs efforts n'ont été plus suivis, leurs tentatives plus variées. Pourquoi faut-il que le succès ne les aît pas plus souvent couronnés?

Il serait difficile de répondre à cette question d'une manière satisfaisante. Toutefois nous croyons qu'une des causes de cette sorte d'hésitation qui semble arrêter l'école actuelle dans sa route vers le vrai et vers le beau, et qui fait que les œuvres parfaites sont si rares, c'est surtout ce manque absolu de direction du talent, cette absence d'études préliminaires suffisantes, et cette insouciante facilité avec laquelle des artistes de mérite multiplient leurs œuvres, s'inquiétant plutôt de la quantité des résultats que de leur

excellence, remplaçant la volonté par des velléités, la force réelle par l'audace, l'éclat véritable par le faux brillant. L'ère nouvelle qui s'ouvre sous de si favorables auspices modifiera-t-elle un état de choses périlleux et qui doit conduire à une prompte décadence, nous voulons l'espérer. Si le mal paraît étendu, il n'est pas tellement invétéré qu'il ne puisse se guérir. Plus tard, nous rechercherons le remède; occupons-nous aujourd'hui du diagnostic.

§ 2.

De vieux historiens nous racontent que, dans les premières années du IVe siècle, l'empereur Constantin, voulant relever un temple grec tombé en ruine, les architectes qu'il chargea de la besogne placèrent les colonnes à l'envers. Ces architectes étaient cependant des gens habiles, mais les gens habiles d'une époque de décadence. Les chefs de l'école française qui, à la fin du dernier siècle et au commencement du siècle actuel, ont voulu restaurer l'art antique ont fait comme les ouvriers de Constantin : ils ont confondu la base avec le chapiteau de la colonne; le bas-relief, base des arts d'imitation, avec la peinture, qui en est le point culminant. La peinture, en effet, c'est le bas-relief, plus la profondeur, le mouvement, la couleur, l'air, la vie en un mot. Au lieu de se servir de l'antique à la façon des écoles ita-

liennes, pour arriver à un progrès dans le beau ou au *beau moderne,* on trouva plus simple de reproduire les monuments de l'art antique. A défaut de tableaux grecs ou romains, on imita les statues grecques ou romaines. Voulait-on peindre un beau garçon un peu efféminé, on copiait la voluptueuse figure du Bacchus aux grands yeux; un jeune vainqueur tout glorieux de son triomphe, on copiait l'Apollon; un athlète robuste, un vigoureux bourreau, on copiait le gladiateur ou le Thésée. La toge du Tibère du Vatican habillait tous les Romains; toutes les femmes belles et amoureuses ressemblaient à la Vénus, toutes les filles prudes à la Diane, toutes les matrones impérieuses à la Junon, toutes les beautés calmes et réfléchies à la mélancolique et rêveuse Polymnie. La disposition des figures des bas-reliefs se rapprochant plus encore que les statues de la disposition des figures d'un tableau; on étudia surtout les bas-reliefs. Non-seulement on copia les formes et les proportions de ces figures, on copia même leurs attitudes. L'expression et le mouvement qu'on eût dû chercher dans la nature, l'ordonnance des groupes qu'on eût dû trouver dans l'étude ou dans l'inspiration, on les chercha et on les prit exclusivement dans l'antique; aussi le monvement était-il roide et sans vie, l'ordonnance monotone et sans profondeur.

Antoine Coypel, qui, à défaut de génie, avait du savoir-faire et du bon sens, avait cependant fort bien

dit dans son temps : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques que ces statues les originaux des figures de nos tableaux. » Ces sages préceptes étaient oubliés ou méconnus.

Cette imitation de l'antique, mais surtout du bas-relief, que les disciples exagérèrent, a tenu la majeure partie des peintres de l'école de David dans la médiocrité, et a donné à tous leurs tableaux et même aux compositions colossales du maître quelque chose de froid et de guindé qui glace le spectateur et le laisse sans émotion. Cette imitation a poussé à la négligence absolue de la couleur et à un mépris du clair-obscur qu'on aurait peine à se figurer si les preuves n'étaient pas là. La peinture n'était plus que l'enluminure en grand; on frottait la toile, on ne l'empâtait plus. La pâte est à un tableau ce que le corps du style est à un livre; la pâte comme le style a son mouvement large ou saccadé, sa solidité et son harmonie; son tissu a des beautés matérielles appréciées surtout des hommes du métier, saisies même par la foule, beautés plus faciles à sentir qu'à définir. Si la pâte est le corps du style, la touche est son esprit; la touche, c'est l'expression. La touche était alors négligée comme la pâte; on couvrait de figures calquées sur l'antique le plus qu'on pouvait de toile; on étendait sur ces figures une pâte fluide et sans corps, on accusait leur mouvement à l'aide de tou-

ches ou lâches ou sèches, selon qu'on visait à l'harmonie ou à la précision, et on disait : Voilà mon tableau !

Le bas-relief fut la plus simple expression de l'école française vers 1800. Le chef de cette école fut, sans contredit, un homme d'un admirable talent, et, parmi ceux qui marchèrent à sa suite, on compte des gens d'un incontestable mérite; mais, si le maître se plaça hors de ligne, tous ceux qui se tinrent à la froide et stérile imitation de sa manière et qui l'outrèrent, comme les copistes font toujours, n'arrivèrent pas au génie. Les *oseurs* de ce temps-là, à la tête desquels il faut placer Gros, Girodet, Prudhon et Gérard : Gros, le fougueux coloriste; Girodet, poëte par veines; Prudhon, *le naturaliste* corrégien; Gérard, qui, en peinture, chercha sagement l'épopée moderne, mais qui, comme Voltaire, ne sut guère y mettre que de l'esprit : ces oseurs tendirent seuls vers les régions sublimes où plane le génie. Tout le reste de l'école fit halte dans ces zones glacées du médiocre qu'on pourrait appeler les *limbes* du talent : deux ou trois seulement entrevirent le dieu; car, s'il y a beaucoup d'appelés, là aussi il y a bien peu d'élus.

L'imitation du bas-relief était, sans aucun doute, antérieure à l'école de David; mais cette école l'exagéra. Le Poussin a imité le bas-relief, mais en philosophe et en poëte, et néanmoins c'est à cette imitation qu'il doit peut-être sa froideur de coloris. Quel-

ques critiques ont reproché à l'école de David de n'être qu'une branche bâtarde de l'école du Poussin, greffée, par Vien, sur l'arbre de la peinture française. David, dans le *Bélisaire*, les *Horaces*, le *Socrate* et autres compositions de sa première manière, s'est inspiré, sans nul doute, du *Testament d'Eudamidas*, du Poussin. On y trouve la même force et la même simplicité de conception, la même sagesse de disposition, le même calme dans la manière d'agencer ses personnages, et la même sobriété d'accessoires. L'épée et le bouclier suspendus à la muraille, près du lit du mourant, voilà les seuls accessoires du tableau d'*Eudamidas*; mais ces accessoires sont frappants. Quels sont les accessoires dans le *Bélisaire*? un vase brisé et le casque du guerrier. Dans les *Horaces*? une pique, un bouclier, la louve romaine et trois épées. Dans le *Socrate*? un bout de chaîne rompue, une coupe et un papyrus déployé. David, dans sa première manière, était le chef d'une école qu'on eût pu appeler l'école *laconique*; on était arrivé à peindre, à Paris, comme on parlait à Sparte. Le fracas de composition et le tapage étourdissant de couleur qui éclate sur les toiles des Vanloo, des Fragonard et des Doyen, et le gracieux bavardage de boudoir des Lagrenée, des Boucher, des Lancret et des Watteau, avaient, par une réaction naturelle et dont nous verrons tout à l'heure un exemple analogue, amené l'art à cette rigueur et à ce calme. La fougue

et l'incorrection des Vanloo, leur peinture jetée, leur pâte tourmentée, leur dessin flamboyant avaient conduit, par opposition, à un dessin correct, mais sans mouvement; à un coloris sage, mais gris et sans verve; à un système de composition rigoureux et sobre, mais sans naturel et sans poésie. L'exagération réactionnaire fut poussée si loin, et ce mépris de la manière des Vanloo fut si profond, que, dans les ateliers de l'école de David, le nom de Vanloo était devenu synonyme de faux et de détestable, et qu'on y conjuguait le verbe *vanloter* : vanloter signifiait *faire exécrable*.

On a dit : rien d'intolérant comme une secte naissante qui prospère; on peut dire avec autant de vérité : rien d'intolérant comme une école nouvelle qui a du succès. Cette intolérance conduit, de prime abord et de propos délibéré, chaque école à l'exagération de ses qualités. David, qui succède aux Vanloo, qui négligèrent la forme et qui n'eurent que le mérite d'être d'assez médiocres coloristes, David poussera la science du dessin jusqu'au calque sec de l'antique, et à l'absence du mouvement; il sera plus pauvre coloriste que ne le furent les Vanloo. Ce sont de ces défauts qu'on pourrait appeler *défauts réactionnaires*. Ils naissent d'une pratique exagérée qu'on fait venir à l'appui de théories neuves et tranchantes, opposées à d'anciennes théories.

Plus tard, quand la révolution fut achevée, David

se rappela qu'il avait été l'élève et l'admirateur de Boucher; il chercha le mouvement et voulut redevenir coloriste. C'est alors qu'il peignit les *Sabines*, le *Léonidas aux Thermopyles*, et quelques sujets de l'histoire contemporaine. Ses conceptions perdirent de leur austère simplicité, et d'énergiques qu'elles étaient devinrent ingénieuses. Ses personnages et ses groupes, qu'il prodigua sur ses toiles, dont il agrandit le champ, n'en furent ni moins roides, ni moins froids; son coloris ne gagna ni en chaleur ni en éclat ce qu'il sacrifiait de sa sévérité. Il devint blafard et violacé. David n'a été coloriste puissant que lorsqu'il a peint son terrible tableau de *Marat* ou le portrait du pape Pie VII qu'on voit au Louvre.

Les Indiens de l'Amérique du Nord, à ce que nous racontent les voyageurs, tuent leurs pères devenus vieux et qui ne peuvent plus les suivre à la chasse ou à la guerre. Chaque jeune école de peinture agit, à l'égard de ses devanciers et de ses pères dans l'art, comme les Indiens de l'Amérique du Nord, avec quelques différences cependant : c'est que, d'abord, l'immolation des pères a lieu tous les vingt ans, à l'inauguration de chaque école nouvelle ou prétendue telle; c'est que, ensuite, les sauvages de par delà les Montagnes Bleues tuent leurs pères avec tout le respect possible, les pères les obligeant à le faire et tendant volontiers la gorge, tandis qu'en France les enfants ne sont pas si respectueux, et avant de scalper

leurs pères, qui font, du reste, une belle défense, ils commencent par bien les souffleter.

Ce qui, chez nous, rend les novateurs si intolérants, et je dirai presque si *cruels*, c'est le grand défaut de la nation française : l'engouement. Les esprits légers et mobiles s'engouent facilement. En France, le public est chose très-légère ; il aime, avant tout, que l'on varie ses jouissances, et c'est là ce qui fait qu'il se tourne si volontiers du côté du soleil levant, surtout si le soleil du lendemain ne ressemble pas à celui de la veille. Le public, même le public qui écrit, ne prend guère la peine, les trois quarts du temps, de motiver ses jugements, et cela pour une bonne raison, par impossibilité de le faire. Il est plus facile de s'écrier comme le voisin : C'est délicieux ! c'est détestable ! que de chercher à s'éclairer et à voir ce qui est réellement. Aussi, en France, tout est-il *délicieux* ou *détestable* : délicieux pendant dix ans, le maximum de la durée d'une mode ; détestable pendant les dix années qui suivent. Ce n'est guère qu'après une vingtaine d'années qu'on est mis à sa place ou tout à fait oublié, selon qu'on a mérité la gloire ou l'oubli.

Il est curieux de parcourir les articles de peinture qui furent écrits, de 1800 à 1820, dans les divers journaux et recueils du temps ; l'école de l'empire était alors à son apogée. David trônait, c'était le Napoléon de la peinture : Gérard, Guérin, Gros, Girodet, Léthière étaient les grands officiers de sa cou-

ronne, ses maréchaux; Vincent, Meynier, Menjaud, Thévenin, Landon, Robert Lefèvre, Blondel, Abel de Pujol, Hersent et autres, ses disciples, sans que tous fussent ses élèves, étaient ses généraux et ses jeunes aides de camp. Le reste de l'école s'organisait militairement; chaque nouvelle recrue était enrégimentée et prenait son rang de taille. S'il y avait quelques *idéologues*, quelques mécontents dans *l'empire* des beaux-arts, car Napoléon-David avait, lui aussi, absorbé la *république*, ils se taisaient, et pas un journal n'eût ouvert ses colonnes à ces raisonneurs. Il faut voir comment étaient traités les dissidents qui, à défaut d'une tribune pour exprimer leurs griefs, protestaient, par leurs actes, dans les expositions du temps, comme Gros dans ses jours de capricieuse indépendance; comme Ingres, qui avait l'audace de vanter Raphaël à la face de David; comme Prudhon, qu'on ne put jamais rallier. Peu s'en fallut que ces derniers ne fussent mis hors la loi et chassés ignominieusement du *sanctuaire des arts*, ainsi qu'on appelait alors le salon.

L'art grec, toutefois, tendait, dès lors, à une transformation nouvelle, et une sourde réaction commençait contre l'école dominante, réaction militaire et ossianique sous l'empire, chrétienne pendant les premières années de la restauration; mais cette réaction était faible, timide et comme ignorante d'elle-même. Les mouvements brillants et rapides de nos armées, qui parcouraient le monde comme les Romains d'au-

trefois, l'ardeur et l'enthousiasme de nos soldats, le génie merveilleux de l'homme qui les commandait, eussent, sans doute, inspiré des chefs-d'œuvre tout nouveaux à des hommes moins préoccupés de l'art antique et des formes grecques; et cependant, au lieu de retracer ce qu'ils voyaient, et de peindre l'homme héroïque du XIX^e siècle, l'homme qui combattait, qui mourait ou qui triomphait sous leurs yeux, tous les *grands* artistes de l'époque, à quelques exceptions près, regardèrent comme indigne d'eux cette nature présente et actuelle, et laissèrent à ceux qu'ils appelaient dédaigneusement *peintres de genre* le soin d'exprimer ces détails, ou terribles, ou touchants, qu'ils trouvaient trop vulgaires pour leur pinceau. Quant à eux, ils continuèrent le bas-relief, se contentant de revêtir des glorieux uniformes du temps leurs statues antiques, déjà cent fois peintes, ou leurs mannequins posés à la grecque. Hercule couvrit ses fortes épaules d'une cuirasse et mania l'espadon, Bacchus endossa l'uniforme d'un hussard, Apollon prit celui d'un grenadier, Diane et Vénus devinrent cantinières, et l'Amour grec battit la caisse.

Dans les premières années de la restauration, les arts étaient encore soumis au régime de la monarchie absolue. L'art gréco-militaire s'était, il est vrai, encore une fois transformé; le jour de l'abdication du grand empereur, il avait déposé l'uniforme, et de militaire il était devenu chrétien. Les peintres, comme

les guerriers et les poëtes, ont toujours été quelque peu courtisans, et se tournent volontiers du côté du soleil levant. Or le soleil de ce temps-là était un soleil des plus orthodoxes. Ses bénignes et mystiques influences firent donc éclore force talents chrétiens.

L'impulsion chrétienne donnée à l'école ne fut guère plus vive que l'impulsion militaire ne l'avait été. Le fond demeura toujours grec ou *classique*. Il y avait mouvement de l'école sur elle-même, transformation; il n'y avait pas encore révolution.

Mais, chaque jour, les novateurs devenaient plus nombreux, le dégoût de l'imitation devenait plus profond; on voulait du neuf, et la soif de l'indépendance gagnait les masses. Les puissants de la peinture n'étaient, néanmoins, nullement disposés à transiger. Aussi un beau jour y eut-il insurrection; les princes de la veille furent assiégés dans leurs palais, leurs statues furent lestement descendues de leurs piédestaux. Ces enfants, qui avaient battu et bafoué leurs pères, furent battus et bafoués à leur tour, et la révolution devint imminente. Malheureusement, au milieu de tout ce beau mouvement qui accompagnait une réaction si subite et si violente, il se glissa dans la nouvelle république des arts un peu d'anarchie. Quelques indignes essayèrent de s'emparer des premières places qu'ils déclaraient vacantes; des charlatans se donnèrent des airs de chefs de parti et se posèrent en prétendus dictateurs, et, comme à une au-

tre époque, les faiseurs de souliers avaient voulu faire des lois, beaucoup de peintres d'enseigne s'essayèrent à peindre des tableaux, et les badigeonneurs s'occupèrent de peinture monumentale.

Cette révolution ne devait cependant pas s'accomplir sans que ceux qui occupaient les hautes dignités de l'art, et qu'elle voulait en dépouiller, ne fissent une belle défense. Établis dans ces fortes positions appelées *positions acquises*, ils soutinrent chaudement la guerre du présent contre le passé, et repoussèrent toute pensée de perfectibilité et de progrès dans l'art, à l'aide de ces sophismes de *préjugé* et d'*autorité* qu'emploient si volontiers les vieilles écoles qui dominent, comme les vieux partis qui sont au pouvoir. Balzac, qu'on regarda dans son temps comme un beau génie et qui n'était qu'un bel esprit phraseur, n'a-t-il pas écrit il y aura tantôt deux siècles : « Nous ne sommes pas venus au monde pour faire des lois, mais pour obéir à celles que nous avons trouvées. A quoi bon chercher du nouveau? Les enfants feraient mieux de se contenter de la sagesse de leurs pères comme de leur terre, de leur soleil. » Les vieilles écoles dont la manière a prévalu disent comme Balzac : Qu'avons-nous besoin de nouveau? N'avons-nous pas atteint le but? Est-il possible de le dépasser? — Oui, sans doute. — Par delà la grande muraille, sur les bords du fleuve Jaune, l'immobilité peut être regardée comme la perfection; mais cette idée chinoise n'a

pas cours chez les habitants des bords de la Seine. L'esprit humain doit toujours marcher en avant, et, dût-il reculer de deux pas pour avancer d'un, à la longue il avance. Ce n'est pas *l'inexpérience qui est la mère de la sagesse*, c'est l'expérience. Si, entre deux individus contemporains, le plus âgé a le plus d'expérience, il n'en est pas de même entre deux générations, celle qui précède ne peut avoir la même expérience que celle qui suit. Ce qu'on a appelé la sagesse du *bon vieux temps*, ne serait-ce pas plutôt l'inexpérience du *jeune temps*? car le temps d'autrefois, le temps où vécurent nos pères, fut bien réellement le jeune temps, et le vieux temps n'est pas venu.

Quoi qu'il en soit, il fallut bien des paroles et bien des pages pour prouver que le *mieux* n'était pas tout à fait l'ennemi du *bien*, et que, parce qu'on était ou qu'on croyait être arrivé au bien, on n'en devait pas moins chercher le mieux. Mais, à la longue et à force de répéter cette idée, on parvint à la populariser. Les raisonnements des novateurs commençaient à faire justice des sophismes des partisans du *statu quo* ou de l'immobilité dans les arts; il fallait maintenant faire prévaloir les œuvres et triompher dans la pratique comme dans la théorie. Avouons-le, sous ce rapport, ce triomphe fut loin d'être complet; la foule des pillards, qui, voyant le commencement de la déroute des *classiques*, se mêlaient dans les rangs de l'armée des novateurs, compromit le succès de leur

cause. Un moment même, on la regarda comme tout à fait perdue ; car les *grecs*, se voyant débordés, essayaient encore une nouvelle transformation, et cherchaient le gracieux par opposition aux formes un peu rudes de leurs adversaires ; la *Psyché* de M. Picot et la *Galatée* de Girodet, et le tableau de *Ruth et Booz* de M. Hersent, furent la dernière expression de cette manière, à laquelle la jeunesse de ces artistes et le charme de leurs compositions donnaient une sorte de nouveauté. Elle reconquit un instant les suffrages du public, qui fut sur le point d'abjurer un culte de récente origine et de retourner aux vieilles idoles. Mais l'homme qui se trouvait alors à la tête du mouvement était un de ces génies vigoureux que n'arrêtent, dans leurs audacieuses tentatives, ni la résistance obstinée de leurs adversaires ni la folie de leurs partisans.

Par horreur du style de ceux qui les ont précédés et contre lequel ils sont en révolte, et par une sorte d'esprit de contradiction qui fait les grands artistes, les novateurs sont portés à exagérer les défauts qu'on leur reproche, défauts qui sont, d'ordinaire, l'opposé de ce style. Michel-Ange est outré, parce qu'il est venu après une époque de peinture froide et pétrifiée; mais, s'il n'était pas outré, aurait-il ses grandes qualités, serait-il Michel-Ange? David avait été précis et rigoureux dans son dessin, froid dans sa couleur, parce qu'il succédait aux Vanloo. Le peintre qui se

plaça à la tête de ceux qui s'insurgeaient contre l'école du bas-relief devait, réactionnairement, être le peintre du mouvement violent et de l'expression énergique. Ce peintre, c'est Géricault; le tableau du *Radeau de la Méduse* est la plus haute expression de son talent, qui ne put se développer et porter tous ses fruits.

La *Méduse* était un acte de double opposition, opposition artistique et opposition politique; aussi cette toile fut-elle froidement accueillie par les juges qui, en matière d'art, décidaient alors du bien et du mal. On avait daigné ouvrir les portes du musée à cette effrayante croûte, répétaient les plus surannés d'entre eux, pour que le public se chargeât de la leçon.

« Il me tarde d'être débarrassé d'un grand tableau qui *m'offusque* lorsque j'entre au salon, écrivait, dans un compte rendu du salon de 1819, un homme [1] qui avait longuement disserté sur la philosophie de l'art, sur le *beau*, et qui se plaçait à la tête des juges de l'époque; je veux parler du *Naufrage de la Méduse*.

« Ce n'est pas assez que de savoir composer un sujet; ce n'est pas assez que d'en distribuer les masses, que d'en dessiner habilement les figures, que d'en varier les expressions; ce ne serait pas même assez que de s'y montrer savant coloriste : avant tout, il faut savoir le choisir. Or, je vous le demande, une

[1] M. de Kératry.

vingtaine de malheureux abandonnés sur un radeau, où leur destinée devient le triste jouet de la faim, d'un ciel inclément et d'une discorde plus rigoureuse encore, est-elle bien faite pour offrir au pinceau l'occasion d'exercer son talent?..... Le moment saisi par l'artiste est précisément celui qu'il fallait éviter. Il s'est décidé à représenter le radeau des naufragés de la *Méduse* après leur triste abandon dans des mers désertes, tandis qu'il avait le choix de nous les retracer ou quand la hache fatale tranche les câbles qui les retiennent encore attachés à la chaloupe de la frégate française, ou quand l'équipage d'un brick anglais vient à recueillir leur infortune..... Il eût pu varier mieux les expressions de ses personnages; les marins du brick qu'il eût mêlés à ceux du radeau lui eussent fourni des contrastes et des oppositions toujours précieux dans les tableaux de ce genre. »

Le déchaînement fut tel que Géricault était quelque peu découragé quand sa toile revint du musée dans son atelier. Il persista cependant, il continua ses fortes études. Il rêvait un tableau colossal de la retraite de Russie, qui eût été un chef-d'œuvre dans le genre terrible, s'il eût tenu les promesses de la *Méduse;* mais la mort l'arrêta à son début, avant qu'il eût pris la place dont il était digne.

A la mort de Géricault, la révolution dans les arts n'était pas encore accomplie. Comme ses héritiers ne trouvaient pas d'acheteur pour le tableau de la

*Méduse*, on fut sur le point de mettre la toile en pièces et de la vendre par morceaux. On doit la conservation de la *Méduse* au goût éclairé d'hommes d'autant plus dignes d'éloges qu'ils eurent peut-être quelques répugnances à vaincre pour engager le gouvernement d'alors à en faire l'acquisition.

Il n'est pas facile de dire jusqu'où fût allé Géricault s'il eût vécu ; mais il est hors de doute qu'il n'y avait qu'un homme de génie qui pût faire le tableau de la *Méduse* en 1819, un homme qui à un certain tempérament de verve et d'enthousiasme joignît la volonté, chose plus rare qu'on ne pense, et qui seule, pourtant, fait les hommes supérieurs. L'enthousiasme sans la volonté, c'est le feu sans aliment. On a dit : Le génie, c'est de la patience; *patience* est sans doute là synonyme de *volonté*. Le talent et la volonté font presque un homme de génie ; le génie et la volonté produisent ces hommes rares qui donnent leur nom à leur siècle, les Michel-Ange, les Raphaël, les Vinci, les Corneille, les Milton. Géricault avait plus que de l'enthousiasme, il avait la science et la volonté. N'eût-il eu que de l'enthousiasme, à l'époque où il parut, c'eût été déjà quelque chose. L'enthousiasme sans la science et la volonté jette dans le faux et l'extravagant ; mais, à tout prendre, je préfère le style extravagant au style plat.

Géricault avait, en outre, le rare mérite d'être vraiment l'homme de son siècle. Il sentait le beau

antique, mais il croyait aussi au beau moderne, et ce beau il le cherchait ailleurs que dans des monuments; il le cherchait autour de lui, dans ce monde qui l'entourait et au milieu duquel la nature avait voulu qu'il vécût... Géricault aimait de passion tout ce qui était grand, tout ce qui était beau, tout ce qui était nouveau; il eût fait un voyage pour voir un beau cheval et le dessiner. Supérieur en cela aux peintres de l'empire, il avait su comprendre la grandeur et la beauté du soldat moderne. Son cuirassier colossal et son hussard en sont la preuve; c'est le réel poétisé autant qu'il peut l'être. On a dit que Géricault avait étudié sous Gros, qu'il avait profité de ses leçons, mais qu'il n'eût jamais surpassé son maître. C'eût été déjà quelque chose d'égaler Gros, qui n'eut que le seul tort de se soumettre trop aveuglément aux décisions de juges incapables, aux caprices d'une opinion passagère; mais nous croyons que, précisément parce qu'il avait vu Gros, Géricault l'eût surpassé : Géricault, lui, ne se laissait guère influencer et n'avait aucune de ces complaisances d'ami qui perdent les plus beaux génies, en les empêchant d'être eux. Géricault, en un mot, avait plus que la science, il avait la volonté énergique.

Nous avons dit que Géricault croyait au beau moderne, et qu'il l'eût peut-être trouvé. D'habiles praticiens, nous le savons, désespérant, sans doute, d'atteindre à ce beau moderne, ont jugé plus simple de

le déclarer impossible; il n'existe, disent-ils, qu'une seule espèce de beau, qui n'est ni moderne ni ancien, et qui, depuis longtemps, a été trouvé : c'est ce beau qu'il faut continuer, s'il se peut, et non dénaturer par de folles et impuissantes tentatives.

Est-il vrai que l'art ait dit son dernier mot, il y a deux mille ans et plus, dans ce petit pays montagneux appelé la Grèce? Autant vaudrait dire que l'espèce humaine a dégénéré depuis deux mille ans; que ce que l'homme a fait autrefois, l'homme ne peut plus le faire aujourd'hui.

On a longtemps disputé du beau. Les uns l'ont vu dans telles ou telles formes, et l'ont proclamé variable; les autres ne l'ont vu que dans une certaine forme déjà trouvée, et l'ont déclaré immuable; quelques-uns, fatigués de ces contradictions et du vide de ces disputes, ont mis en doute son existence; les derniers arrivants, qui se sont crus les plus sages, ont voulu accorder les opinions contraires, et ont dit : « Le beau est immuable; le goût seul est mobile. » Cet axiome, énoncé d'une manière si positive, a tout l'air d'une vérité, et n'en est pourtant pas une. Sans nous enfoncer dans une ténébreuse métaphysique, essayons brièvement de dégager le vrai du faux.

Sans doute le goût est mobile, parce que le goût c'est le jugement de l'homme; mais est-il vrai que le beau soit immuable? Avant de proclamer le beau im-

muable, ne faudrait-il pas chercher d'abord ce que c'est que le beau et ce qu'on en sait, de même qu'avant de proclamer la vérité une, absolue, il est nécessaire de bien s'entendre sur ce que c'est que la vérité? Le beau, comme le vrai, c'est un monde nouveau à explorer ; l'homme vient à peine d'y poser le pied, et sa vue est bien courte. Le vrai est un, absolu ; le beau est immuable. Mais pourquoi le mensonge de la veille devient-il la vérité du lendemain? pourquoi l'homme brise-t-il aujourd'hui la forme qu'hier il adorait comme parfaite? C'est que l'erreur le conduit au doute, et le doute au vrai ; c'est qu'il n'arrive au bien et à la perfection qu'après une longue série d'essais; au milieu de ces hésitations et de ces tâtonnements, sa marche est lente, ses progrès sont peu sensibles. Aussi croyons-nous que ce beau qu'on prétend immuable, et qui, pour l'être, devrait d'abord être complet, n'est encore qu'une faible partie d'un tout, à laquelle nous aurions grand tort de nous tenir, et que nous ne pouvons regarder comme complète.

Le beau antique, c'est ce beau qui réside dans l'extrême pureté du contour, dans la perfection, conventionnelle ou non, de la forme, dans l'accord rigoureux des proportions. Ce beau calme et précis, que peut si facilement détruire le mouvement, convient surtout à la statuaire; les Grecs y ont touché; mais ce n'est qu'une partie du beau. Le beau ne réside pas seule-

ment dans la perfection de la forme, du contour ou des proportions; il réside aussi dans l'expression, dans le mouvement, dans les attitudes, dans l'ensemble de la vie. En admettant que la beauté de la forme soit immuable, et que, pour les belles proportions, on doive s'en tenir aux statues antiques, à l'*Apollon*, au *Méléagre*, à la *Vénus de Milo*, ne doit-on pas, pour cette partie du beau, qu'on pourrait appeler beauté d'expression, *beau expressif*, ne doit-on pas laisser plus de latitude au génie? ce beau expressif n'est-il pas mobile comme les goûts, comme les sentiments, comme la pensée de l'homme?

La beauté du *Moïse*, de Michel-Ange, est autre que celle du *Jupiter;* celle du *Jésus*, de Léonard de Vinci, autre que celle du *Bacchus* ou de l'*Apollon;* celle des *Vierges*, de Raphaël, autre que celle de la *Vénus;* celle de *saint Jérôme agonisant*, du Dominiquin, autre que celle du *Laocoon*. Si Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et le Dominiquin ont découvert les premiers ce beau expressif moderne, qui nous dit qu'ils aient atteint les dernières limites de l'art? Un nouveau culte leur a fait trouver un nouveau genre de beauté, dont les artistes grecs ou romains ne pouvaient même avoir le pressentiment; de nouvelles révolutions dans la pensée de l'homme, dans sa situation politique, dans ses croyances ne conduiraient-elles pas à de nouveaux résultats, ne feraient-elles pas trouver un autre côté du beau, in-

connu aux artistes chrétiens, et que nous non plus nous ne pouvons encore pressentir?

Nous croyons donc que l'homme n'est arrivé ni au beau, ni au vrai complet, immuable, mais qu'il est en progrès vers l'un et vers l'autre. Ce progrès est mêlé de temps d'arrêt plus ou moins longs, d'alternatives de découragement et de lassitude plus ou moins fatales; mais il ne se manifeste pas moins. Ces grands siècles, où les arts brillèrent d'un éclat si splendide, que les hommes, étonnés eux-mêmes de leur ouvrage, crurent avoir trouvé ce beau si longtemps recherché, ces grands siècles ne sont que des époques où le progrès a été plus rapide et plus marqué, où l'on a fait un pas de plus vers le beau, où l'on s'en est le plus approché, comme, de nos jours, dans la critique et dans les sciences, on s'est le plus approché du vrai. Mais, pour le bonheur de l'homme, on n'a pas encore rencontré la perfection; si l'on y était parvenu, si l'on savait tout ce qu'on peut savoir du vrai et du beau, on n'aurait plus qu'à se reposer et à jouir, l'étude perdrait ses charmes, la satiété remplacerait le désir, le dégoût et l'ennui naîtraient au sein même de la jouissance, et la mort viendrait bientôt; car la jouissance sans désir, le loisir sans étude, la vie sans action, c'est la mort.

L'école du bas-relief, attaquée franchement et avec colère par Géricault et ses disciples, un peu fa-

matiques comme les indépendants le sont toujours, était minée depuis longtemps par un adversaire plus habile et plus calme, mais qui n'en était pas moins dangereux, nous voulons parler de M. Ingres.

M. Ingres sortait de l'atelier de David. Il eût pu faire comme le maître, et arriver à un prompt succès; mais il avait une louable horreur de l'imitation directe, et un amour pour la ligne naturelle et précise, qui ne trouvait pas à se satisfaire dans une froide imitation de l'art grec, qui, trop souvent, simplifie la ligne pour lui donner de la pureté, et qui la simplifie aux dépens de la nature et de la précision. Il hésita donc à ses débuts. Il fit d'abord ses premières armes dans la phalange grecque. *Jupiter et Thétis*, *Œdipe et le Sphinx* sont ses productions de ce temps-là. Ces ouvrages le plaçaient convenablement parmi les artistes qui se partageaient l'admiration du public. Mais M. Ingres avait l'ambition d'un novateur; il voulait sortir de ligne et faire école. Ses premiers succès académiques l'avaient conduit en Italie; là il vit les chefs-d'œuvre des grandes écoles de peinture du XV^e et du XVI^e siècle; et l'homme, que l'imitation de l'art grec avait dégoûté, se laissa aller, plutôt par système que par entraînement, à l'imitation de l'art italien. L'école de David prêchait la ligne grecque, M. Ingres prêcha la ligne raphaëlesque; mais ses débuts ne furent pas heureux. L'école de David, dans tout son éclat, jouissait alors de la puissance que

donne le succès. On accuse M. Ingres de vouloir ramener l'art à son enfance, et Landon et d'autres critiques crurent lui dire une grosse injure en l'appelant le moderne Pérugin. M. Ingres ne persista pas moins dans sa voie. Le moment du triomphe n'était pas arrivé, il le savait, mais il ne doutait pas qu'il n'arrivât. Il lutta donc avec une rare persévérance contre le non-succès, et contre la misère qui en est l'ordinaire compagne. L'injustice qui écrase les gens médiocres ne le découragea pas; comme la France ne voulait pas de lui, il se fit italien, il vécut à Rome et à Florence, se nourrissant de Raphaël, jetant péniblement les fondements d'une nouvelle école et attendant sa prochaine exaltation. Il attendit longtemps, mais enfin son heure vint. Il sut habilement profiter du moment d'anarchie qui suivit la grande réaction *antidavidienne* pour revenir à Paris et frapper un coup d'éclat. Toutefois, loin d'hériter du grand empire de la peinture comme il le pensait, il n'hérita que d'un de ses départements. Il espérait écraser tous les partis ou les rallier, il ne put qu'en former un, et il planta glorieusement la bannière, où il avait écrit *Raphaël*, sur des limites disputées. Il rallia néanmoins bon nombre de partisans et fonda une école.

Il y avait peut-être un peu d'affectation chez le nouveau chef, mais il y avait encore plus de conviction. Les vétérans de l'école de David sentirent bien

qu'ils ne pouvaient résister à ses attaques. Cette fois, ce n'était plus le mouvement désordonné qui les prenait corps à corps, c'était un enthousiasme raisonné; M. Ingres, d'ailleurs, procédait d'une école sévère qu'ils regardaient, eux, comme la fille de l'art grec. M. Ingres avait, en outre, le bon sens de remonter, pour la peinture, aux maîtres de la peinture, et non aux chefs-d'œuvre de la sculpture antique; son style était abstrait comme le leur, mais d'une abstraction plus réelle et plus saisissable. Au lieu de continuer la guerre qu'ils lui avaient faite autrefois, quand les classiques le virent chef d'école, ils lui ouvrirent leurs rangs, et le proclamèrent un des leurs. Il y eut, dès lors, coalition entre l'art grec et l'art italien, entre Phidias et Raphaël, pour repousser l'invasion de ce qu'on appelait les barbares; mais les barbares furent les plus forts.

Dès l'année 1822, M. Eugène Delacroix, l'élève de Gros et le compagnon de Géricault, avait ramassé les armes que laissait échapper la main mourante de son ami; ces armes, c'étaient un crayon peut-être un peu trop fougueux, un pinceau intrépide, une palette effrénée. Il joignait à ces moyens de succès une noble confiance dans sa volonté, et un violent mépris de ses adversaires, qu'il avait le bon goût de cacher. Du reste, la force du novateur n'était pas de la force brutale. Il ne manquait ni de science ni de raisonnement, et il avait infiniment d'esprit, pas as-

sez, cependant, pour éteindre l'imagination. Il avait bien aussi des côtés faibles; mais les hommes énergiques, les oseurs, plaisent peut-être autant par leurs côtés faibles que par leurs qualités. *Dante et Virgile conduits par Phlégias dans les enfers* annonçait un peintre énergique; le tableau du *Massacre de Scio* démasqua le chef de parti, le révolutionnaire. Quelles que fussent les imperfections de cet ouvrage, ses qualités étaient singulières et puissantes, propres surtout à séduire les masses. Aussi l'impulsion, cette fois, fut-elle irrésistible, et la révolution devint imminente.

Un homme d'une intelligence vive et supérieure, un de ces hommes qui comprennent tout, qui saisissent tout, et qui, après un jour d'étude, savent tout ce qu'on peut savoir d'un sujet, était venu aider au succès du jeune artiste. Cet homme, qui devait jouer plus tard un rôle politique si animé et tourner d'un autre côté les ressources d'un immense esprit, faisait alors de la critique d'art dans un journal [1]. Par une singulière anomalie, tout en se proclamant admirateur de David, que du reste il séparait de son école, et en se déclarant *classique*, M. Thiers, cet ardent critique, se passionnait pour la nouveauté, prêchait, sans trop le vouloir, la révolution dans les arts, comme plus tard il la prêcha dans la politique, et

[1] Salon de 1822, par M. A. Thiers. *Constitutionnel* de 1822.

développait ses idées, pleines d'aperçus ingénieux, de points de vue neufs et étendus, avec cette forme nette et rapide, cette audacieuse éloquence qu'on lui connaît. Le secours inattendu d'un auxiliaire si puissant décida la victoire des novateurs. « Delacroix, disait-il dans un de ses articles sur le salon de 1822, Delacroix a surtout cette imagination de l'art qu'on pourrait, en quelque sorte, appeler l'imagination du dessin; il jette ses figures, les groupe, les plie à volonté, avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. » Cet éloge magnifique de l'un des chefs de l'école nouvelle, qui comptait dans ses rangs tous les talents indépendants, MM. Schnetz, Delaroche, Horace Vernet, Léon Cogniet, Robert Fleury, Johannot et tant d'autres, *oseurs* et nouveaux chacun à sa façon, doubla ses forces. Chassée de ses dernières positions, l'école grecque capitula, et l'art fut déclaré franc.

Il se faisait alors dans le monde des arts un mouvement extraordinaire. Dans les lettres comme dans la peinture, la vieille école de l'empire était attaquée avec une furie singulière. Les écrivains, poëtes ou prosateurs, comme les peintres, appelaient une révolution de tous leurs vœux, déployaient les mêmes étendards, se servaient des mêmes mots de ralliement, s'escrimaient avec les mêmes armes. M. Victor Hugo marchait au premier rang des croisés littéraires, comme M. Eugène Delacroix au premier rang

des artistes. M. Hugo et M. Delacroix, commençant le mouvement, se croyaient obligés de parler plus haut qu'ils ne l'eussent peut-être voulu. Pour être mieux entendus et mieux compris de la foule, les réformateurs doivent outrer leur pensée, grossir leur voix et dépasser le but pour l'atteindre. Quand ils ont fait de nombreuses conversions et qu'ils se sont assurés des sympathies de la jeunesse, qui fait la force, ils redeviennent vrais et naturels, et ménagent leurs poumons.

Quoi qu'il en soit, il y avait analogie entre les deux talents, M. Hugo et M. Delacroix; tous deux étaient prodigues de couleurs vives et tranchantes, et possédaient si bien la science des grands coloristes, qu'ils étaient tout à fait disposés à sacrifier le fond à l'enveloppe, la pensée à l'expression. Le peintre, néanmoins, avait plus d'étendue d'esprit que le poëte. Il était plus rationnel dans les sacrifices qu'il faisait à la couleur, la couleur étant une des parties constitutives de son art, tandis qu'elle n'est qu'un des accessoires de la poésie. Il y avait aussi plus de pensée sur la toile du peintre que dans les pages de l'écrivain. Le peintre, comme le poëte, témoignait peut-être un dédain trop marqué pour la vérité simple, toute nue, et pour la perfection du contour. Ce fut là, sans doute, une des nécessités attachées à leur titre de révolutionnaires. L'horreur du beau vulgaire et de la correction froide les poussait aux excès con-

traires. Nous ne sommes pas de ceux qui croient que le génie doit s'envelopper de nuages, et qui regardent l'obscurité comme un indice de supériorité. Nous reprocherons donc aux deux novateurs leur manque de clarté dans la pensée, leur manque de netteté dans l'expression. Ces défauts proviennent, chez l'un et chez l'autre, de la multiplicité des détails et de la trop grande importance attachée au métier. Tous deux sont, en effet, prodigues d'accessoires, encore par esprit de réaction contre la stérilité de leurs devanciers; malheureusement les accessoires trop nombreux morcellent l'intérêt et font papilloter l'idée, loin de la développer ou de la fortifier. Si M. Hugo veut chanter *Canaris*, il débute par une longue énumération de pavillons de diverses nations. M. Delacroix peignant *Sardanapale* entasse sur le premier plan de son tableau des monceaux de vases, d'aiguières, de cassolettes, de têtes d'éléphants. L'œil et l'esprit s'occupent de la rare perfection avec laquelle ces objets sont décrits ou peints, et oublient le sujet principal du poëme ou du tableau, dont ils sont trop longtemps distraits. Quant à la manière dont M. Hugo et M. Delacroix emploient la couleur, elle a aussi beaucoup d'analogie, sans être identiquement semblable. Il y a chez l'un et chez l'autre la même recherche et la même puissance d'effet, le même dédain du fini, le même laisser-aller de la touche; M. Hugo empâte ses vers, comme M. Delacroix ses tableaux,

On voit trop la plume chez l'un, la brosse chez l'autre. Seulement le peintre a plus d'esprit, de naturel et de souplesse que le poëte. Il est parfois sauvage, il n'est jamais faux. Il est plus juste envers lui-même et il se connaît mieux; aussi, à notre avis, M. Eugène Delacroix restera-t-il plus grand peintre que M. Victor Hugo grand poëte.

En poésie comme en peinture, la couleur est beaucoup sans doute, mais la forme est plus encore. La forme seule est froide, mais c'est toujours la forme; que serait la couleur sans la forme? La forme seule sans la couleur est compréhensible et satisfait à certaines conditions de l'art; qui pourrait comprendre la couleur sans la forme? De là naît l'obscurité de ces tableaux où la netteté des contours et de la forme est sacrifiée à la couleur et à l'effet; de là le peu de popularité de leurs auteurs. Sans doute, le public aime la couleur; mais les tableaux qui s'emparent de prime abord de ses sympathies sont ceux où un coloris éclatant et une profonde connaissance du clair-obscur font valoir des formes précises et une conception simple. Les tours de force de clair-obscur et les bruyants effets de couleur l'étonnent un moment, mais bientôt le laissent froid et fatigué. En revanche, des coloristes superficiels, des dessinateurs plus ingénieux que savants, mais qui, cependant, s'étudiaient à ne jamais sacrifier la forme, à ne jamais perdre le contour et à exprimer nettement leur pensée, ont ob-

tenu ses applaudissements et ses faveurs. Ils doivent surtout la popularité dont ils jouissent à un certain respect pour la forme; ce respect, ou plutôt cette religion de la forme, peut seul fonder une gloire durable. Nous voudrions que cette vérité préoccupât davantage l'école dont M. Eugène Delacroix est l'un des chefs les plus résolus et les plus constants. C'est surtout dans les efforts que l'on tente pour arriver à la perfection de la forme que la persistance de la volonté est nécessaire. Géricault le savait bien, et, s'il eût vécu, il fût peut-être devenu aussi grand dessinateur que M. Ingres lui-même. En effet, le dessin ne consiste pas seulement dans la précision du contour, mais encore dans une certaine manière puissante d'accuser la grande charpente du corps, dans une certaine façon résolue d'écrire nettement et finement l'attache. Les coryphées des nouvelles écoles feront bien de songer à cela sérieusement, car, nous devons le dire, ils pèchent surtout par le dessin, et ils paraissent manquer de cette force de volonté qui seule conduit à la correction; la fougue les emporte; ils croient aux caprices de la forme comme aux caprices de la couleur, et ils se satisfont trop aisément de l'*à peu près*. La ligne est capricieuse sans doute, mais, même dans ses caprices, elle est rigoureuse, elle est juste; il faut savoir, tout en la suivant dans sa mobilité et ses ondulations infinies, se soumettre à sa rigueur et à sa justesse.

§ 3.

Émeric David, dans ses *Recherches sur l'art de la statuaire*, indique un certain nombre de règles principales puisées dans la nature, que les artistes grecs auraient suivies et auxquelles ils auraient dû l'excellence de leurs ouvrages. Ces règles sont relatives à l'accord des proportions ou à la *symétrie*. A notre avis, elles sont trop absolues et trop exclusives. Rigoureusement observées, elles arriveraient à faire de la statuaire une science plutôt qu'un art, et enlèveraient à l'artiste toute spontanéité et toute invention. Nous craignons que l'application de ces principes, faite sans réserve vers 1800, n'ait été la cause principale de la froideur et de l'insipidité de la plupart des productions des statuaires le plus en vogue durant le premier quart du siècle. Celle de ces règles, par exemple, qui astreint l'artiste à augmenter l'étendue réelle des parties principales, en donnant à la forme autant de développement que la nature le permet, a entraîné tel artiste en vogue à une exagération des courbes qui conduit à l'abolition du caractère et de l'accent. Cette rondeur de la forme qu'on reproche à la plupart des statuaires de la période impériale, et même à Canova, le prince de la sculpture, dont la renommée a un peu trop décliné, ne provient que de l'application par trop rigoureuse de cette

règle du développement. Les grands statuaires grecs, à commencer par Phidias, n'obéirent à aucune loi de cette espèce. La forme, dans leurs ouvrages, est plutôt accusée carrément et par méplats que dans le sens du développement extrême de la courbe; le muscle est profondément inscrit, la sommité de l'os nettement indiquée, et jamais, aux attaches, le tendon n'est ni dissimulé ni complétement enlevé, comme chez les sculpteurs de la forme ronde et développée.

Cette absence de mouvement et cette froideur de l'attitude, qui n'ont rien de commun avec le *style*, cet empâtement et cette rondeur de la forme, qui ne servent trop souvent qu'à l'effacer et à la dissimuler, la plupart des défauts, en un mot, qu'on peut reprocher à la statuaire du commencement du siècle, furent le résultat d'une sorte de réaction systématique contre les traditions du XVIII^e siècle. L'école de l'antique mettait une sorte de puérile affectation à éviter tout contour, toute forme, toute attitude accentuée qui pussent rappeler les statuaires du siècle précédent, qu'elle ne regardait que comme des élèves dégénérés de Michel-Ange ou du Bernin. Ce dernier, il est vrai, régnait dans toute sa gloire lorsque le grand Colbert avait établi l'Académie de France, en 1665. Son influence s'était fait aussitôt sentir parmi les jeunes statuaires français. La vivacité particulière à notre nation n'était guère propre à tempérer cette fougue excessive qu'on reprochait au mai-

tre italien; elle garantit, toutefois, nos statuaires d'une imitation trop servile. Même dans leurs écarts, ils conservèrent quelque chose de cette clarté et de ce naturel propres au génie français. Il y a plus, quelques-uns de ces artistes, si décriés il y a trente ans, exploitèrent avec un succès réel cette veine nationale indiquée par Puget, en dépit de Girardon. Les deux Coustou, Bouchardon, Pigalle, Gois, Allegrain furent certainement plutôt Français qu'Italiens. Ils cherchèrent un style particulier, un genre de beauté propre à la nation, et si leurs tentatives ne furent pas toujours heureuses, si le beau leur échappa, s'ils ne le remplacèrent qu'imparfaitement par cette grâce conventionnelle, par ce genre de beauté un peu factice qui réside surtout dans l'expression vive et gracieuse, dans l'intelligente mobilité des traits, du moins furent-ils originaux et nationaux. Il est, certes, fâcheux que, au lieu de retourner directement et absolument à l'antique, sans tenir aucun compte des efforts que ses devanciers venaient de tenter, et en haine même de ces efforts, la génération qui suivit n'ait pas persisté dans le sens national. Les traditions du XVIII^e siècle, modifiées par l'étude naïve de la nature, l'inspiration intelligente de l'antique, eussent sans doute produit des résultats supérieurs à ceux que l'école néo-grecque nous a laissés.

Nous ne sommes pas de ceux qui répudient aveuglément tout le passé et qui ne rendent hommage

qu'aux gloires contemporaines. Si nous désapprouvons le système qui présida aux travaux de la statuaire de la période impériale, nous reconnaissons, toutefois, que quelques hommes surent, en dépit de ce système, garder une sorte de personnalité et prendre, dans l'art, un rang que la postérité leur conservera. Indépendamment de Canova et de Thorwaldsen, dont la gloire est européenne, nous pourrions citer les noms des Chaudet, des Lemot, des Dupaty et des Bosio parmi ceux que l'historien ne doit pas rayer d'un trait de plume. Cortot, qui continua la tradition académique en l'*humanisant* quelque peu, et qui, dans telles de ses œuvres, sut atteindre à une majesté sans emphase, toute différente de la majesté impériale, toujours un peu théâtrale, marque la transition de l'école de l'antique pur à l'école contemporaine. M. Simart, que l'on a signalé comme le continuateur de Cortot et de l'école dont ce statuaire éminent fut le dernier représentant, nous semble plutôt avoir ouvert, dans son art, une voie analogue à celle que M. Ingres a suivie dans le sien, mais avec plus de rigueur et moins de caprice. M. Ingres se dérobe volontiers à cette ligne inflexible que M. Simart suit obstinément. Cependant M. Simart, comme M. Ingres, puise largement dans la nature trop longtemps dédaignée, et c'est à ce commerce de tous les instants qu'il doit ces qualités tout humaines, ce sentiment exquis de la forme et du dessin, qui le dis-

tinguent entre tous. Sa statue de la *Philosophie*, placée aujourd'hui dans la bibliothèque de l'ancienne chambre des pairs, est à la fois un des plus savants et des plus séduisants ouvrages que nous connaissions. En comparant cette figure avec la *Stratonice* de M. Ingres, on s'assurera tout d'abord que les analogies que nous signalions entre ces deux talents ne sont nullement imaginaires.

M. David d'Angers, qui étudiait à Rome en même temps que M. Cortot, a tenté, dans l'art de la statuaire, une révolution analogue à celle que Géricault, son contemporain, a opérée dans l'art de la peinture. Sans briser, toutefois, comme ce grand peintre, avec la tradition académique, dont la statuaire ne peut absolument se dégager, M. David d'Angers est retourné résolûment à la nature et a su s'élever en même temps, dans l'interprétation de l'art antique, à une énergie, à une vérité que n'avait su atteindre aucun des sculpteurs de l'époque précédente. L'étude des grands modèles de l'art grec du temps de Phidias et l'horreur de ces formes rondes et conventionnelles si à la mode vers 1820 dominent jusque dans les moindres compositions de l'auteur du *Philopœmen;* mais peut-être, entraîné par une opposition systématique, tombe-t-il, à son tour, dans ces défauts que nous avons appelés *réactionnaires;* peut-être accuse-t-il la forme trop carrément et donne-t-il, même à ses meilleurs ouvrages, quelque chose d'anguleux et de con-

traint que les chefs-d'œuvre de l'antiquité ne nous présentent qu'aux époques archaïques. Ce système aurait pour extrêmes conséquences l'abolition complète de la grâce et de la beauté. Toujours est-il que M. David d'Angers est un statuaire hors ligne et que son influence sur l'école aura été immense. Il a, le premier, fait sortir la sculpture du XIXe siècle des boudoirs et l'a fait descendre sur la place publique ; il a ouvert la voie où l'ont suivi tant d'artistes de talent, originaux chacun dans son genre.

M. Pradier, talent plus souple, plus gracieux, mais moins élevé que M. David, a combiné, comme lui, le naturalisme avec le style, et s'est formé une sorte d'idéal moins héroïque, mais peut-être plus conforme à l'esprit et au goût français. Dans ses compositions les plus importantes, on retrouve quelque chose de la souplesse et du mouvement des statuaires du XVIIIe siècle ; mais avec plus de respect pour la forme, plus d'étude du détail précis, en un mot avec une compréhension de la nature moins arbitraire et moins factice. Toujours est-il que M. Pradier a continué la tradition française avec les modifications que le temps et d'autres modes ont dû apporter dans les habitudes et les mœurs de la nation, et, faut-il le dire, jusque dans la conformation de l'espèce. Ses nombreuses statues de femmes sont le type le plus exact, sinon le plus distingué, de la beauté française au XIXe siècle, beauté svelte, un peu chétive, et qui

réside moins dans l'extrême pureté de la forme que dans sa souplesse et son élégance, dans la grande régularité des traits de la face que dans l'expression gracieuse et mobile.

Cependant, si la perfection est le fruit de l'étude et des connaissances accumulées durant des siècles, *labor mundi*, nul ne peut se trouver plus à même d'y atteindre que ces artistes, les derniers venus, et auxquels tant de chefs-d'œuvre ont pu servir de modèles. Cela indiquerait suffisamment que la perfection ne s'acquiert pas uniquement au moyen de la connaissance et de l'imitation de ce que les maîtres de l'art ont produit, mais par une vue particulière de la nature, à l'aide de cette influence secrète qui fait le grand artiste comme elle fait le grand poëte, peut-être aussi par une éducation de l'œil qui, de nos jours, rencontre des obstacles de plus d'une nature, tels que le peu d'occasions de voir le nu, d'étudier la forme, de se pénétrer des belles proportions. Lysippe demandait à Eupompe : Quel maître dois-je imiter? — La nature, lui répondit Eupompe. La beauté des statues grecques, l'admirable pureté de la forme, la grâce de l'attitude, la vérité du mouvement, leur excellence, en un mot, reposent donc dans une imitation intelligente de la nature, dont le principe doit plutôt s'appeler le vrai idéal que le beau idéal, car le beau ne peut exister sans le vrai. Nos mœurs et nos habitudes sociales ne nous permettent que bien dif-

ficilement d'arriver à la connaissance de ce vrai idéal auquel les grands artistes de l'antiquité ont souvent atteint; aussi la perfectibilité indéfinie n'existe-t-elle pas pour l'art, et notre époque d'excessive civilisation ne refera-t-elle jamais ni l'Apollon, ni les Vénus de Médicis ou de Milo.

Ces considérations nous engageraient à applaudir plutôt aux essais tentés dans le sens de MM. Pradier et Clésinger, qui cherchent le nouveau, cette sorte de vrai idéal moderne dont nous parlions tout à l'heure, qu'à la persévérance classique des statuaires qui sont encore en quête de ce beau antique par excellence, qu'aucun artiste contemporain n'a pu rencontrer, et, il faut le dire, à côté duquel les grands artistes modernes se sont tous développés; car ils n'eussent pas été grands, s'ils n'eussent été nouveaux.

§ 4.

Les arts n'ont peut-être jamais pris, en France, un développement plus considérable que dans ces dernières années. On a immensément produit, mais les œuvres sont plus variées que choisies. On reconnaît tout d'abord, en parcourant les galeries des expositions annuelles, cette facilité de conception et de reproduction qui caractérise le génie français. Dans toute cette peinture, il y a plus d'éclat que de solidité, plus d'aisance que de correction. Comme chez

nos improvisateurs quotidiens, écrivains politiques ou littéraires, c'est rapide, c'est clair, c'est intéressant, mais peu profond. Uni à la littérature par des harmonies communes, l'art est, comme elle, l'expression de la société. Chaque école, chaque secte, chaque petite église littéraire a son analogue chez les peintres. Nous avons les érudits, les naïfs, les penseurs, les analystes, les rêveurs, les philosophes et les néo-chrétiens. L'un recherche la chronique, l'autre l'anecdote dramatique, un petit nombre l'histoire; tous font grand cas de la couleur locale et du détail technique et pittoresque.

L'école historique semble donc aujourd'hui s'être retirée de la lice et avoir laissé le champ libre à la fantaisie et au caprice. Nos peintres de l'ordre le plus relevé, MM. Ingres, Delaroche, Scheffer, Eugène Delacroix, Flandrin, Picot, Lehmann font seuls exception, mais ne sont pas des peintres d'histoire dans l'acception que l'on donnait à ce mot de 1800 à 1820. M. Ingres, rigoureux pour tout ce qui tient à la forme, est, quant au choix de ses sujets, un des artistes les plus capricieux que nous connaissions. M. Delaroche est, avant tout, poëte ou chroniqueur dramatique. Sa grande composition de l'hémicycle des beaux-arts tient plutôt de la poésie épique que de l'histoire. L'art subit, d'ailleurs, aujourd'hui l'influence du drame ou de la chronique, comme il a subi, sous l'empire, celle de la tragédie. Les œuvres

de cette école mixte sont nombreuses. Quelques-unes sont intéressantes. La plupart sont exécutées avec plus de verve que d'élévation ; elles rappellent trop souvent le théâtre du boulevard et le roman-feuilleton.

La production des tableaux de religion est également considérable ; mais, quel que soit leur talent, comme la plupart de ces peintres n'ont pas la foi ; leurs compositions ne s'élèvent guère au-dessus du médiocre. La peinture de genre est cultivée avec plus de succès, et dans cette catégorie nous comprenons cette multitude de toiles de nature si variée, dont quelques-unes rappellent l'art flamand, le plus grand nombre l'art français du temps des Boucher et des Watteau, et dont se détache un groupe original fort restreint, mais que son originalité place au premier rang. Ces derniers voient avec leurs yeux et ont grand souci de la nature et de la vérité, qu'ils étudient et reproduisent à leur manière, tandis que les imitateurs des écoles antérieures, ou flamandes ou françaises, ne voient la nature, les premiers, que sous certains aspects déjà connus, quelque faux air de naïveté et de nouveauté qu'ils prétendent leur donner ; les autres, qu'à travers cette enveloppe chatoyante dont les peintres spirituels et coquets du dernier siècle l'avaient revêtue. C'est un genre brillant, mais faux, qui ne peut avoir que la durée d'une mode. Ceux qui les premiers ont ouvert la voie commencent à la déserter.

Dans les arts, si l'on n'est pas soi-même, on n'est rien. Nous croyons que l'oubli de cette vérité est l'une des principales causes de ce débordement de la médiocrité dont nous sommes les témoins. Une dizaine d'hommes, peut-être, ont la ferme volonté d'être originaux ; tout le reste de l'école se précipite à leur suite. Bien plus, parmi ces chefs de ligne, combien en est-il qui ne sont originaux qu'au second degré et dont la manière n'a, pour nous, le mérite de la nouveauté que parce que tel grand artiste, dont elle n'est qu'un écho affaibli, a vécu dans le passé!

L'imitation est le principe fondamental des arts plastiques. Les grands artistes d'autrefois eurent, il faut le reconnaître, l'insigne bonheur d'arriver les premiers. Ils pouvaient imaginer simplement, sans craindre de se rencontrer avec d'autres et de retomber dans un moule devenu commun. Systèmes de composition et procédés d'exécution étaient bien à eux. Aujourd'hui, que peut-on inventer qui ne l'ait déjà été? Autrefois, toutes les formes étaient nouvelles, toutes les places étaient à prendre ; aujourd'hui, toutes les formes sont connues, toutes les places sont prises. De là les efforts trop sentis, la recherche pénible et prétentieuse de tant d'hommes de talent, la singularité, la folie même de quelques-uns. On veut du nouveau ; ils cherchent du nouveau, et cette recherche se fait en côtoyant deux abîmes : l'imitation et le faux. Le faux est facile à reconnaître et à

éviter. L'imitation est plus décevante et plus voilée; elle règne en souveraine, même chez tels de nos artistes qui se croient les plus indépendants. A la longue, tout s'épuise; en peinture comme en musique, y a-t-il un mode qui soit nouveau, une combinaison de modes qui n'ait été essayée? Chez quelques-uns, l'imitation est souvent fort éloignée : ils ont pris le mode; ce mode, ils l'ont appliqué à des motifs différents, et néanmoins je le retrouve sans peine en parcourant les salles des vieilles galeries. Chez d'autres, l'imitation est plus effrontée ou plus servile; ils ont pris le mode et le motif : ceux-là n'imitent pas, ils copient. Les organisations supérieures peuvent seules échapper à ces fatales influences; elles savent rester elles-mêmes malgré tout, et même en imitant ou plutôt en se ressouvenant. La foule n'a pas tant de scrupule; elle copie les morts, les vivants, le bon, le mauvais, les qualités, les défauts; elle copie tout; elle se copie elle-même. Cette tendance à l'imitation aveugle et directe a les conséquences les plus déplorables; elle détruit toute spontanéité, tout naturel, et nous avons peine à comprendre que des hommes intelligents et qui, certes, dans les affaires de la vie savent faire preuve d'indépendance, se condamnent, du moment qu'ils prennent le pinceau, à une pareille servilité!

Qu'une école nombreuse se presse à la suite de MM. Ingres et Paul Delaroche, ce fait peut aisément

s'expliquer. La discipline est comme attachée à la manière abstraite et précise de ces maîtres; l'école de la forme et de la ligne ne laisse guère de latitude au caprice, et l'artiste peut s'astreindre à certaines obligations rigoureuses, sans sacrifier absolument l'originalité. Mais que, dès le lendemain de leur apparition, la foule des imitateurs se précipite aveuglément dans la voie ouverte par MM. Delacroix, Decamps, Couture et Diaz, ces peintres du mouvement et de la fantaisie, et s'efforce de reproduire mécaniquement leurs énergiques et vivantes compositions, ou leurs éblouissants caprices, la critique ne saurait trop s'élever contre un pareil abus de l'imitation. Le premier mérite de ces artistes, c'est la personnalité, et c'est là ce qui ne peut, ce qui ne doit pas s'imiter. Imiter la personnalité d'autrui, c'est renoncer à soi-même, c'est abdiquer sa dignité d'homme, c'est se ravaler au rôle de singe ou de grimacier.

Cette tendance à prendre modèle sur l'homme qui réussit, en amoindrissant les caractères et les talents, a pour effet d'établir entre les artistes de même catégorie et même entre ces diverses catégories une sorte de nivellement uniforme, abolition complète du génie et de l'art. L'égalité, ce principe des démocraties, doit être proscrite dans la république des arts, essentiellement aristocratique de sa nature. L'égalité dans les arts, c'est l'uniformité, c'est l'ennui, c'est la souveraineté de la médiocrité. C'est peut-être

la principale cause de cet état d'affaiblissement de l'école française que nous signalions tout à l'heure et qui, si l'on n'y remédiait promptement, aboutirait à la décadence.

Maintenant, faut-il proscrire absolument l'imitation? Nous ne le croyons pas. Mais si vous imitez, que ce soit comme Gros et Géricault ont imité, l'un l'antique, l'autre Michel-Ange; comme M. Ingres a imité Raphaël, c'est-à-dire en s'occupant plus encore de la nature que du mode d'imitation choisi; en consentant à se servir du passé, mais seulement pour aplanir la route de l'avenir; en s'aidant des efforts de ses devanciers dans l'art, pour arriver à des résultats différents de ceux qu'ils ont obtenus; en prenant l'art où ils l'ont laissé, pour le porter plus loin en avant; en étudiant les chefs-d'œuvre du passé, en se pénétrant de la beauté antique et du beau expressif des Italiens, pour arriver à un nouveau genre de perfection, à ce beau moderne que nous avons indiqué, et qui, dans chaque genre, doit toujours être le but que se propose d'atteindre tout artiste jaloux de conquérir l'avenir.

L'absence d'une direction quelconque ou l'indépendance absolue présente, d'un autre côté, d'aussi grands dangers que l'imitation trop littérale; elle conduit à ce mépris de toute tradition et de toute règle, qui aboutit d'ordinaire à l'avortement du talent. Sous prétexte d'échapper aux influences de l'école, on veut

pratiquer avant d'avoir appris. On prétend faire de l'art, et on ne sait pas même son métier. On veut arriver au sommet de la montagne sans gravir les pentes intermédiaires; aussi, après de vains efforts, retombe-t-on dans quelque précipice, où l'on se brise. On ne saurait se figurer quels obstacles et quelle indécision cette absence d'études préliminaires et ce manque de science apportent même dans l'allure du talent le plus réel. Il est tel homme de génie qui, pour avoir voulu commencer par la fin et s'affranchir de quelques années d'atelier, hésitera et tâtonnera toute sa vie. Autrefois, on commençait par apprendre, puis on produisait; aujourd'hui, on commence par produire, et c'est en produisant qu'on croit apprendre un métier qu'on ne saura jamais.

Nous aussi, nous sommes partisan de la liberté dans les arts, mais de la liberté réglée par la raison, fécondée par l'étude; aussi nous doutons fort que cette franchise illimitée, conquise il y a tantôt trente années, ait beaucoup profité aux artistes et à l'art. La discipline de l'école avait, du moins, pour résultat de concentrer les forces et de les mener à maturité; on ne se croyait pas artiste parce qu'on avait fait l'emplette d'une palette et d'un pinceau : il fallait avoir fait preuve réelle de talent dans de nombreux concours et pris le pas sur ses camarades de l'atelier, en un mot il fallait connaitre le technique de l'art, pour tenter la périlleuse épreuve du salon et affronter le jugement du public.

C'est ainsi que se sont formés tous ceux qui se sont illustrés, dans ces trente dernières années, à commencer par MM. Ingres, Paul Delaroche, Scheffer, Eugène Delacroix et Horace Vernet. Avant de devenir des maîtres et de se placer, chacun dans son genre, à la tête de l'école, ils ont consenti à être élèves. La génération qui les suit a imité leur exemple, et, comme eux, elle a étudié pour apprendre. Quant à la spontanéité du talent, elle est d'origine toute récente; elle procède en ligne directe de la complète émancipation de l'art, et nous paraît la conquête la moins contestable de notre époque de perfectibilité. On devient artiste comme on devient écrivain, comme on devient homme d'État, par une sorte d'intuition secrète et de subite révélation. Que de jeunes gens, après avoir suivi pendant quelques mois les cours de l'école des beaux-arts ou après avoir fait une apparition dans l'atelier du maître à la mode, finissent par se croire dessinateurs, parce qu'ils peuvent mettre une figure ensemble, et par se persuader qu'ils sont peintres, parce qu'ils sont arrivés à couvrir plus ou moins fantastiquement des nuances les plus hétérogènes une toile de quelques pieds carrés! Ils revêtent un à peu près de forme d'un à peu près de coloris, et ils envoient au salon ce beau chef-d'œuvre, qu'ils appellent un *tableau!* Soit pitié, soit fatigue, soit faiblesse de la part du jury, qui se trouve débordé par cette invasion compacte du médiocre, le prétendu tableau

est admis, et voilà un peintre de plus, un exposant! De là ces milliers d'œuvres sans nom qui garnissent les murailles des salles de l'exposition. Comme il n'y a pas de correcteurs en peinture pour corriger les fautes de langue ou même les fautes d'orthographe le jour où, comme en 1848, la liberté absolue est proclamée, et que chacun peut produire son œuvre au grand jour, le public, ébahi, s'arrête tout court, et le ridicule fait émeute. Ces éducations incomplètes et ces fausses vocations font le désespoir des familles et perdent de malheureux jeunes gens, qu'elles condamnent aux labeurs les plus ingrats, à l'existence la plus précaire; elles perdraient l'art par l'abus qu'elles font de ses procédés, par le dégoût qu'elles inspirent pour ses productions en les vulgarisant, si l'art était moins robuste et qu'il pût être perdu.

Il faut donc que les peintres, comme les musiciens et plus encore que les gens de lettres, se résignent à apprendre leur métier. Sans vouloir prêcher un retour absolu aux anciennes disciplines et aux traditions académiques, nous croyons donc qu'il y a nécessité d'insister sur une réforme prompte et radicale dans les études, et particulièrement dans ce qu'on pourrait appeler l'instruction secondaire. De même qu'on n'est ni poëte ni écrivain parce qu'on sait lire et écrire, on n'est pas peintre parce qu'on sait faire emploi du crayon et de la couleur. On ne le devient qu'à la charge de remplir certaines obligations essen-

tielles et pratiques, et de se livrer à des études consciencieuses et toujours pénibles, à la condition surtout de montrer plus de respect pour le public et plus de souci de sa dignité propre.

Disons à ce propos, en en indiquant, en passant et de la manière la plus sommaire, un ordre d'idées que nous nous réservons de traiter ailleurs avec les développements qu'il comporte, que l'enseignement si parfait et si avancé, d'ailleurs, que l'on puise dans nos écoles des beaux-arts, dirigées par tant d'hommes éminents, pourrait être cependant amélioré sous des rapports que nous croyons essentiels au double point de vue de l'étendue des connaissances à donner à chaque élève, et de leur réunion et de leur concentration dans la même main.

Dans les écoles spéciales des sciences, on n'enseigne pas seulement une science, la géométrie, la physique, la chimie, la mécanique pour une catégorie d'élèves, on les enseigne toutes simultanément et à tous. De là les grandes capacités scientifiques. Pourquoi, dans nos écoles de beaux-arts, fractionne-t-on et isole-t-on en quelque sorte chaque branche de l'enseignement : le dessin, la gravure, l'architecture, la figure peinte, la figure sculptée, le paysage, l'ornementation, etc.? On arrive à avoir quelques spécialités brillantes, mais rien de solide, de sérieux, de complet quant à l'ensemble, à moins que chaque élève ne refasse lui-même son éducation. Aussi qu'arrive-t-il quand cha-

cun de ces hommes spéciaux est à l'œuvre pour un même ensemble? L'architecte combine son plan, agence ses lignes; le sculpteur y adapte plus ou moins heureusement ses statues, ses bas-reliefs, ses travaux d'ornementation. Le peintre append des tableaux à la muraille ou même au plafond, au lieu de peindre cette muraille et ce plafond. De là la froideur et le non-sens de la plupart de nos modernes décorations, ouvrages d'hommes qui ne connaissent que quelques parties de leur art ou qui, s'ils les étudient toutes, ne le font que d'une manière hâtive et superficielle, comme nos décorateurs de théâtre. Et cependant, il faut le reconnaître, c'est encore là que l'on rencontre aujourd'hui le sentiment le plus juste de la décoration monumentale, tandis que, aux belles époques de l'art, nous avons vu que le même homme était à la fois architecte, sculpteur et peintre.

Un critique d'une parfaite bonne foi, et dont l'expérience ne peut être contestée, M. Delécluze, dans le préambule d'un volume qu'il a publié sur l'un des derniers salons, a établi une ingénieuse statistique des expositions de peinture à partir de 1673, époque de la première exposition publique des œuvres des artistes académiciens, jusqu'au salon de 1851. Les résultats auxquels il est arrivé, s'ils étaient rigoureusement exacts, prouveraient peu en faveur du progrès. En 1673, cinquante artistes exposèrent cinq cent vingt

morceaux ; sous l'empire, cinq cent trente-trois exposants envoyèrent treize cent vingt-neuf ouvrages de peinture et de sculpture au salon de 1810. Or M. Delécluze prouve d'une manière assez péremptoire que, si de 1673 à 1810 le nombre des artistes exposants a varié de cinquante à cinq cent vingt-trois, le nombre des artistes appartenant à chacune de ces deux époques qui sont restés célèbres n'a peut-être pas varié de deux unités. Ce premier résultat nous paraît d'autant moins contestable que, parmi les *célébrités* de 1810, M. Delécluze comprend des hommes d'un mérite fort secondaire et qui ne nous paraissent pas devoir fournir une bien longue traite dans leur route vers la postérité. De 1810 à 1850, le nombre des artistes exposants a presque triplé ; M. Delécluze paraît croire, néanmoins, que celui des artistes d'un vrai mérite dépasserait peu la moyenne de 21, qu'il a trouvée en 1810 comme en 1673. Quelque nombreux que soient les producteurs, quelque multipliées que soient leurs œuvres, le nombre des hommes qui possèdent le véritable génie de leur art resterait donc toujours le même pour chaque génération.

Sans nous inscrire en faux d'une manière absolue contre cette conclusion bizarre, nous croyons cependant qu'on peut en contester la rigoureuse exactitude. Les arts du dessin se sont, sans aucun doute, singulièrement vulgarisés, et le nombre des hommes qui les cultivent sans vocation et sans étude s'est

accru dans une déplorable proportion. Néanmoins, depuis 1810, époque à laquelle M. Delécluze a dû forcément prendre son dernier terme de comparaison, — et encore sommes-nous bien la postérité pour les hommes de 1810? — nous avons vu qu'une grande et complète révolution s'était accomplie dans le domaine des arts. Cette révolution a dû provoquer bien des écarts, bien des folies, et nous venons tout à l'heure de signaler ses plus fâcheuses conséquences; toujours est-il, néanmoins, que beaucoup d'hommes de talent ont su se dégager de certaines routines sans s'affranchir des règles, et que beaucoup d'autres, parmi les paysagistes surtout et les peintres de genre, sont revenus à une interprétation de la nature plus rigoureuse et plus intelligente. L'analogue de ce qui s'est passé à Venise et dans les Flandres doit donc se retrouver aujourd'hui chez nous. Que de peintres renommés, et dont les ouvrages ont conservé une valeur inestimable, les Flandres n'ont-elles pas produits! C'est un art moins élevé, sans doute, que l'art romain, florentin ou lombard; c'est cependant un art complet, et dont les productions, pour être moins relevées et plus modestes, n'en ont pas moins leur prix et leur charme. La nature nous offre des analogies semblables; la violette et le myosotis ont leur couleur et leur parfum comme le magnolia et la rose.

Si donc le niveau de l'art a baissé, en revanche le nombre des gens de talent, d'un vrai talent, et par là

nous entendons ceux dont les productions auront une valeur durable, s'est accru dans une notable proportion. Cette dissémination des talents dans les arts comme dans les lettres est, comme nous l'avons dit, un présage de décadence. Aussi croyons-nous que les efforts de la critique, comme les encouragements de l'État, doivent s'attacher aujourd'hui à restreindre cette production exagérée et tendre moins au développement qu'à la concentration des talents. M. le ministre d'État, à qui appartient aujourd'hui la direction des beaux-arts, annonçait, lors de la clôture du dernier salon, que désormais l'État se préoccuperait surtout des intérêts de l'art. Nous ne doutons pas que la prochaine exposition ne témoigne d'une manière éclatante des efforts tentés dans ce sens.

A la suite de la grande guerre de classique à romantique, et quand, vers 1825, l'art a été déclaré franc, la confusion a pu un instant prévaloir. Ce moment d'anarchie qui suit les révolutions est inévitable et ne doit pas être trop déploré, car il donne occasion au plus fort et au plus habile de se produire. La charrue et la herse retournent la plaine dans tous les sens; c'est l'heure de la fécondation; mais, pour que la moisson vienne, il faut que le soleil luise et que l'ordre renaisse dans tout ce chaos. Disons-le, cette lumière, cet ordre n'ont pas encore suffisamment reparu. Nous sortons, il est vrai, d'une révolution politique qui a remué la société jusque dans

ses fondements; toutefois, en terminant ce bilan de notre situation *artistique*, nous devons reconnaître que, pour un pays aussi agité que le nôtre, et dont naguère encore l'avenir était si incertain, cette situation n'a rien de désespéré. C'est plutôt, en effet, contre les excès de la production résultant de l'absence de toute règle et de toute autorité que contre la stérilité et le découragement qu'on doit aujourd'hui se prémunir.

Des esprits chagrins trouveront que cette situation des arts présente une étrange anomalie; nous voulons, nous, y voir un gage de sécurité pour le présent, d'espérance pour l'avenir. Les artistes, nous le savons, sont les plus insouciants des hommes; ils s'abritent, dans la tempête, sous un rameau de laurier; mais cette indifférence et ce stoïcisme ne peuvent avoir qu'un temps, car, après tout, il faut vivre. Aussi, quand on a vu, le lendemain d'un bouleversement social et en dépit des terreurs générales, tant de gens de talent se reprendre d'une si ardente passion pour leur art et produire avec cette fiévreuse activité, on a dû croire qu'ils obéissaient à ces mystérieux instincts communs aux artistes et aux poëtes, et que l'avenir leur apparaissait stable et pacifique. La nouvelle ère qui s'ouvre, qui, en si peu de temps, a conduit à bonne fin d'immenses travaux et qui a déjà tant créé, semble justifier leurs prévisions. L'impulsion est donnée; le mouvement ne doit pas s'arrêter;

c'est au pouvoir de le féconder et de le diriger. Les arts, dans notre pays de France, veulent être pris au sérieux. Tandis que des politiques à courte vue affectent de ne les considérer que comme une sorte de brillante et onéreuse superfluité, l'homme d'État découvre en eux un des ressorts les plus énergiques et les plus propres à agir sur l'opinion des hommes qu'ils passionnent, un des éléments les plus essentiels à la vie d'une nation, dont ils manifestent l'intelligence et constatent la grandeur.

FIN DU SECOND VOLUME.

# TABLE DES MATIÈRES

## CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

---


I. LA RENAISSANCE ITALIENNE ..... 1
§ 1er. Premières époques italiennes ..... *ib.*
§ 2. L'architecture ..... 4
§ 3. Les Florentins ..... 10
§ 4. Michel-Ange ..... 18
§ 5. Raphaël ..... 39

II. L'ART MODERNE EN ITALIE ..... 55

III. LES ARTS EN PIÉMONT ..... 100
La galerie Royale de Turin ..... *ib.*

IV. LA PEINTURE EN ALLEMAGNE, DANS LES FLANDRES ET EN HOLLANDE ..... 138
§ 1er. Les origines. Peintres de manuscrits ..... *ib.*
§ 2. Commencements de la peinture à l'huile ..... 146
§ 3. Les vieux maîtres allemands ..... 155
§ 4. L'art dans les Flandres ..... 165
§ 5. Les maîtres flamands et hollandais ..... 173

V. L'ART MODERNE EN ALLEMAGNE ..... 205

VI. L'ART EN ESPAGNE. LA GALERIE DU MARÉCHAL SOULT ..... 246

VII. LES ARTS EN ANGLETERRE ..... 276

VIII. LES ARTS EN ÉCOSSE. EXHIBITION D'ÉDIMBOURG..... 326
IX. UN COUP D'OEIL SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE.. 358
§ 1er..... ib.
§ 2..... 361
§ 3..... 392
§ 4..... 399
TABLE DES MATIÈRES..... 417

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

## Errata.

Tome Ier, page 142, ligne 18, *des formes*, lisez *de formes*.
— page 176, ligne 4, ôter *Isaïe*.
— page 229, ligne 25, *magneles*, lisez *magnetes*.
Tome II, page 204, ligne 2. Nous avons été trop sévère. M. Leys est aujourd'hui un des peintres flamands les plus distingués.

HIST. OF ART OXFORD

PARIS.— IMPRIMERIE DE Mme Ve BOUCHARD-HUZARD, RUE DE L'ÉPERON, 5.

## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR *.

---

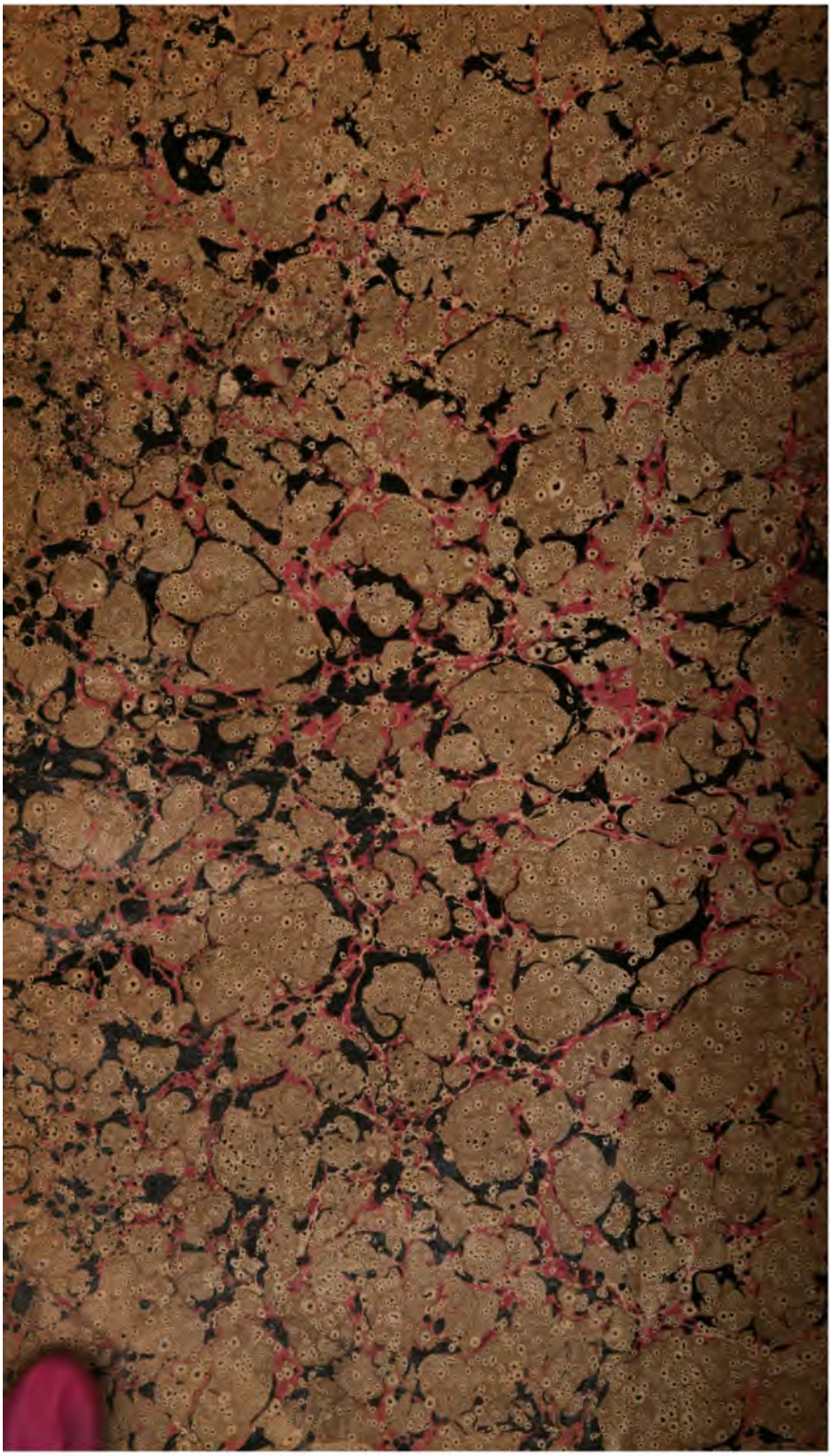
**Le Tyrol et le nord de l'Italie.** 2e édition.. 2 vol. in-8.

**Scotia**.. ..... 2 vol. in-8.

**Trente et Inspruck**..... 1 vol. in-4.

**Tiel**..... ..... 2 vol. in-8.

* Ces divers ouvrages n'ont pas paru sous un nom identiquement semblable à celui qui est inscrit en tête de ces volumes; nous étions jeune alors, et nous rêvions une notoriété littéraire sans particule. Depuis, nous sommes revenu de ces vanités, et désormais nous reprendrons modestement notre nom tout au complet.

18.3.92

N 4 MER
401154142
Vol. 2.
RBS